



Loyola University Chicago  
Loyola eCommons

## Master's Theses

## Theses and Dissertations

1966

# Resoluciones Sintacticas de Quince Sonetos de Gongora

Lilia M. Fernandez  
*Loyola University Chicago*

### Recommended Citation

Fernandez, Lilia M., "Resoluciones Sintacticas de Quince Sonetos de Gongora" (1966). *Master's Theses*. Paper 2128.  
[http://ecommons.luc.edu/luc\\_theses/2128](http://ecommons.luc.edu/luc_theses/2128)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Theses and Dissertations at Loyola eCommons. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of Loyola eCommons. For more information, please contact [ecommons@luc.edu](mailto:ecommons@luc.edu).



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).  
Copyright © 1966 Lilia M. Fernandez

RESOLUCIONES SINTACTICAS DE QUINCE SONETOS DE GONGORA

By:

Lilia M. Fernández

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF THE  
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER  
OF ARTS IN SPANISH AT  
LOYOLA UNIVERSITY

March

1966.

Por este medio le doy las más sinceras y expresivas gracias a todos aquellos que de una manera u otra supieron alentarme a ver realizado mi deseo en este país. En especial al Sr. James G. Lujan, quien con sus sabios consejos me alentó y aconsejó en mi empresa. Como las palabras resultan siempre torpes y no puedo expresar lo que siento me limito a repetir los versos de mi Apóstol, José Martí:

Cultivo una rosa blanca  
en julio como en enero  
para el amigo sincero  
que me da su mano franca.

Y para el cruel que me arranca,  
el corazón con que vivo  
cardos ni ortigas cultivo,  
cultivo una rosa blanca.

## CONTENIDO

| Capítulo   | Página |
|--|--------|
| I. DON LUIS DE GONGORA. BIOGRAFIA .....                                | 1      |
| a) Sus primeros años .....   | 1      |
| b) Sus enemigos principales .....                                      | 7      |
| c) Su labor literaria .....  | 10     |
| II. LA ESCUELA CULTERANA Y GONGORA .....                               | 12     |
| a) Culteranismo .....  | 12     |
| b) Gongorismo .....  | 13     |
| III. LOS DOS GONGORAS .....  | 18     |
| a) Sus dos épocas .....  | 18     |
| b) Críticas .....  | 20     |
| IV. INFLUENCIA DE PETRARCA EN GONGORA .....                            | 27     |
| a) Influencia italiana .....   | 27     |
| b) Comparación de estilo en el soneto de Gón-<br>gora y Petrarca ..... | 30     |
| V. ANALISIS SINTACTICO DE QUINCE SONETOS DE GON-<br>GORA .....         | 41     |
| a) Explicación de los elementos empleados en<br>los sonetos .....      | 41     |

**Capítulo**

**Página**

b) Análisis individual de cada uno de ellos ... 50

CONCLUSIONES ..... 109

BIBLIOGRAFIA ..... 113

## CAPITULO I

### DON LUIS DE GONGORA. BIOGRAFIA

#### a) Sus primeros años

Antes de empezar el estudio de algunos sonetos del gran poeta cordobés, don Luis de Góngora, diremos algo de su vida, ya que, no sólo debe de interesarnos el asunto objeto de nuestro estudio, sino además el sentir y el pensamiento del autor. De un modo u otro siempre hallamos parte de ellos mismos impreso en sus obras constituyendo a veces, un sello característico que nos revela la personalidad del autor.

Toda esta recopilación de datos biográficos han sido obtenidos a través de la lectura realizada para este trabajo, en diferentes libros, los cuales aparecen en la bibliografía. Se extrajo de cada uno de ellos las notas de más valor o interés, siendo la obra de Miguel Artigas la más aportadora, pues contiene, entre otras cosas, un estudio detallado de las familias del poeta, tomado del Archivo de Protocolos de Córdoba.

Así, empezaremos diciendo que la familia de los Góngoras era de abolengo. Su árbol genealógico es de gran importancia en la ciudad de Córdoba. Los genealogistas, basándose en documentos oficiales, han demostrado que esta familia bajó de las montañas

de Navarra a la reconquista de dicha ciudad. El escudo de esta familia se representaba por cinco leones de oro en campo rojo y en memoria de la batalla de Las Navas. Uno de los Góngora puso los leones en forma de cruz y los cuarteles en campo de batalla.

Desde tiempo de la antigüedad este apellido está muy asociado a las rentas eclesiásticas; por estas razones se llega a afirmar que don Luis prefiriera utilizar el apellido materno aunque el de su padre perteneciera a los de cepa de Córdoba.

Al igual que los Góngora, los Argote fueron conquistadores de la ciudad, formando parte de las familias más linajudas cordobesas. El escudo de los Argote, que lo traían de la misma batalla citada anteriormente, era jaqueado de veros azules y plata en campo rojo; al igual que los Góngora, uno de los que tomó parte en la batalla puso los veros en cruz.

Como apreciamos y comprobamos en los libros que figuran en la bibliografía que aparece de este trabajo, ambas familias eran eruditas y cultas, cosa que se ha corroborado por documentos guardados en el Archivo de la Comisión Provincial de Monumentos de Córdoba.

Nuestro autor, último de los grandes poetas del Siglo de Oro de la literatura española, nació en Córdoba, España, el 11 de julio de 1561, hijo primogénito de un ilustre togado, don Francisco de Argote y de doña Leonor de Góngora. De sus primeros años se sabe muy poco, al extremo de ignorar quien fue su primer maestro.

De su padre recibió la primera influencia humanista. Des-

de muchacho le impresionó la guerra así como el esplendor de la <sup>3.</sup> grandeza cortesana.

A los diez años, empezó sus estudios de gramática. De estudiante se cayó de un alto muro de la Huerta del Rey, llegando a estar desahuciado por los médicos, de lo cual se salvó milagrosamente.

Empezó a estudiar Derecho en la Universidad de Salamanca a los quince años, recibiendo allí una educación humanista al igual que en su ciudad natal. Leía sin dificultad a los autores latinos y con algunas trabas a los griegos. Muchos de los libros eran tomados de la biblioteca de su padre, que según nos cuenta Miguel Artigas, su biógrafo, era refugio y solaz de los hombres de letras de Córdoba.

El tío racionero, don Francisco de Góngora, le ayudó económicamente con sus estudios, pero para lograr esto se hizo clérigo puesto que era un beneficio eclesiástico, se sobreentiende que sólo recibió las órdenes menores sin esto indicar que tendría que recibir las mayores.

No se sabe si terminó los estudios, pero sí está comprobado que se matriculó en el cuarto año, inscrito como alumno generoso. Esto quería decir que pertenecía a la clasificación de títulos y grandes dignidades. No se ha podido indagar los motivos para tal distinción.

El primer biógrafo de Góngora, Pellicer de Salas, nos cuenta que no estudió Derecho como sus padres querían, pero sin embargo adquirió fama de poeta. Sus poesías fueron del agrado de



los estudiantes y su nombre se hizo conocer por todas las aulas. Se asegura que se licenció en Granada.

En contra de la voluntad de su padre no ejerció, ni ocupó cargo alguno que le diera provecho.

Malgastaba el dinero en amoríos y en el juego, aficionándose más a ellos que al estudio. La vocación poética era innata en él, así como la agudeza, el amor propio, la desconfianza, la ambición y el gran deseo de sobresalir, de distinguirse de los demás.

En el 1584 recibió los elogios de Cervantes por sus versos. Su familia, por el contrario no estimaba su fama de poeta.

En 1585 fue nombrado racionero de su catedral. En ese mismo año se destacó como poeta. Asistía a los Cabildos de la Catedral. Se le acusó de varios cargos como, no asistir al coro, salir con frecuencia de su silla, de hablar mucho durante el oficio, de ir a los toros, de andar en cosas ligeras y de escribir coplas profanas. Fue llamado a responder de estas acusaciones, de las cuales se defendió graciosa y astutamente. Como vemos a los 28 años no era escandaloso, pero sí, alegre aunque no devoto.

Gracias a este puesto de racionero recorrió muchas ciudades de España como Castilla, Andalucía, Galicia y otras, cuyos paisajes describió en muchas de sus obras.

Sobre sus amores se puede decir poco, son meras suposiciones, llegándose a pensar que la Cloris o la Nise de sus poemas fueron grandes amores en su vida. Cabe suponer que pudiera haber sido cualquier verso teniendo como tema el amor desdénado.

En el año 1586 fallece su tío y protector, don Francisco, y al año siguiente tiene la desgracia de perder a su madre.

En Madrid, en 1589 se enfermó. Años después en 1593 en Salamanca tuvo otra enfermedad grave, la cual dejó huellas en su organismo.

Otro hecho de importancia en ese mismo año (1593) fue el haber conocido a Lope de Vega, sobre esto refiere Artigas:

En Salamanca (quizás en el mismo palacio del Duque, en Alba de Tormes) se encontraron y conocieron Góngora y Lope.<sup>1</sup>

En 1601, va a la Corte de Valladolid y tiene la oportunidad de conocer a muchas figuras importantes, entre ellas al Conde de Salinas, de quien fue un amigo fiel. Estuvo varios años absorbido por este sistema de vida cortesana, por la que sentía gran atracción, permaneciendo en las Cortes hasta el año 1606.

Pasa a Madrid y aquí su vida fue un continuo sufrimiento. Lo social, el halago, la vanidad, distrajerón al poeta, de tal forma que robaron a su musa el tiempo necesario para producir creaciones como las Soledades.

En abril de 1617, decidió trasladarse definitivamente a la Corte. Allí afianzó su amistad con el Conde de Villamediana, éste fue el admirador más ferviente que tuvo el poeta cordobés. También en este año se ordena como sacerdote.

Por el año 1622 se quejaba terriblemente de la vista, y

---

<sup>1</sup> Miguel Artigas, Don Luis de Góngora y Argote, (Madrid: Impresa por la Real Academia en la tipografía de la "Revista de Archivos", 1925), p. 73.

en las cartas dirigidas a Cristóbal de Heredia nos percatamos de ello. En la carta número 93, del 5 de julio de 1622, dice:

Curo mis achaques con agua tibia, por ello no pude escribir a V. M. la estafeta pasada. Hágolo ésta con el mismo accidente, porque ha sido general plaga la de esta enfermedad.<sup>2</sup>

El 9 de agosto del mismo año le declara a Heredia que cree que va a quedarse ciego. Sus cartas del año 1624 están relacionadas con los caballos que tiraban de su coche, ruegos a su sobrino Saavedra que le ayudara, etc.

Soñaba siempre con retirarse a su casa para cuidar de su jardín, en esto nos recuerda a Lope de Vega al que tanto le gustaba arreglar y regar su huerto, pero esto estaba lejos, de nuevo el destino le proporciona una prueba dura, Su casa es vendida por sus familiares a un nuevo casero que resulta ser don Francisco de Quevedo, su más cruel enemigo. Se ve despedido de su casa, cosa que fue un golpe durísimo para el poeta.

En sus cartas leemos como fue perdiendo sus pertenencias, sabemos de sus luchas y preocupaciones que dejan huellas en muchos de sus sonetos.

Su última esperanza de hacer dinero consistía en imprimir sus obras, pero esto fue una ilusión que jamás llegó a ver realizada.

Góngora se desvivió por la demanda de un beneficio para su sobrino, don Luis de Saavedra, y éste le pagó con la ingratitud.

---

<sup>2</sup> Juan Mille y Giménez e Isabel Mille y Giménez, Luis de Góngora. Obras Completas, (Madrid: Aguilar, 1956), p. 1028.

En Córdoba se guarda un documento por el cual autoriza a su sobrino D. Luis para que publique sus obras en verso y en prosa. Dichas obras, por el abandono y desprecio del sobrino, ni se imprimieron ni se publicaron. No hay duda de que se reconcilió en los últimos años con su familia.

Algún tiempo después, un ataque de apoplejía puso en peligro su vida. Se hallaba solo y desamparado. La reina Isabel de Borbón se enteró y le envió sus médicos, recuperándose pero quedando paralítico y perdiendo en cierto grado la memoria.

Marcha a Córdoba, pobre y lleno de deudas, muriendo en dicha ciudad el 23 de mayo de 1627. Su cadáver fue sepultado en la Capilla de San Bartolomé, junto al de su tío don Francisco y al lado de los de sus padres. Hoy se cree que unos restos hallados, de un sacerdote, son los de Góngora, y se encuentran colocados en el nicho de uno de los muros de la capilla. Su familia no se había molestado en ponerle una inscripción. Así también ocurrió con los de otros grandes escritores como Cervantes, Lope y Quevedo, que no se han podido conservar.

#### b) Sus enemigos principales

Como toda persona de fama y popularidad, Góngora tuvo buenos amigos y poderosos enemigos. Su estancia en la Corte acarreo-le hondos y serios disgustos por su lenguaje mordaz y su carácter agrio. Fue atacado duramente, respondiendo con sátiras a sus enemigos que le criticaban su manera de versificar, pero aún sus rivales le reconocían sus méritos literarios.

Sus principales enemigos fueron Lope de Vega y don Francisco de Quevedo. Del primero era rival implacable, las bodas de Lope, sus amoríos, sus escritos literarios, cualquier motivo le servía a Góngora para dirigirle la sátira. Ambos se comprendían mutuamente, Lope temía y conocía la maestría de Góngora y éste sabía los puntos débiles de Lope. Góngora lo ridiculizaba y le sacó un soneto a su escudo de armas, que decía en su comienzo:

Por tu vida, Lopillo, que me borres  
las diez y nueve torres de tu escudo,  
porque, aunque tienes mucho viento, duda  
que tengas viento para tantas torres...<sup>3</sup>

Siempre al referirse a Lope en sus sonetos le decía Lopillo despectivamente. Como dijimos ya, Quevedo figura entre los enemigos de Góngora, y se convirtió en el más encarnizado, frente al que tuvo que sucumbir. Pocas veces un hombre ha tenido que soportar tantas burlas como las que Quevedo le dirigió. Para poder apreciar lo dicho anteriormente presentaremos a continuación varios versos satíricos. Por ejemplo, Góngora comentando una reconciliación entre Quevedo y Lope escribió:

Hoy hacen amistad nueva,  
mas por Baco que por Febo,  
don Francisco de Que-bebo  
y Lope Félix de Beba.<sup>4</sup>

Góngora insistía en achacarles de borrachería. El contrapunto siguió y Quevedo le replicó:

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 534.

<sup>4</sup> Ramón Gómez de la Serna, Quevedo, Segunda Edición, (Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1962), p. 92

¡Tantos años, y tantos todo el día!  
Menos hombre, mas Dios, Góngora hermano.  
No altar, garito sí, poco cristiano,  
mucho tahir, no clérigo, si arpía.

Alzar, no a Dios, extraña clerecía.  
Misal apenas, naípe cotidiano,  
Sacar lengua y barato, viejo y vano,  
son tus misas, no templo y sacristía.<sup>5</sup>

Al fin de su vida casi, cuando Góngora regresó a Córdoba, cansado, derrotado y desengañado, Quevedo lo sigue atacando. En el invierno del año 1925, Quevedo compró la casa de Góngora y éste se encuentra despedido, Quevedo ya le había saado estos versos cargados de insultos:

Y, págalo Quevedo  
porque compró la casa en que vivías  
molde de hacer Harpías,  
y me ha certificado el pobre cojo  
que de tu habitación quedo de modo  
la Casa y Barrio todo,  
hediendo a Polifemos Estantíos  
Coturnos tenebrosos y sombríos  
y con tufo tan vil de Soledades  
que para perfumarla  
y desengongorarla  
de vapores tan crasos,  
quemo como pastillas Garcilasos;  
pues era con tu bao el aposento  
sombra del Sol y tósigo del viento.<sup>6</sup>

A los 66 años murió en Córdoba. Después de su muerte los enemigos lo respetaron, Lope lo alabó escribiendo a su muerte un bello soneto. Quevedo por el contrario, no lo respetó ni en ese momento y le compuso unos versos más crueles y sangrientos que todos los anteriores que él le había hecho, los que reproduzco en

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 377.

<sup>6</sup> Ibid., p. 190.

parte aquí:

Este que en negra tumba, rodeado  
de luces yace muerto y condenado,  
vendió el alma y el cuerpo por dinero,  
y aún muerto es garitero;  
y allí donde le veís, está sin muelas,  
pidiendo que le saquen de las velas.<sup>7</sup>

Siguen a estos versos otros más duros que terminan de esta forma:

Y si estuviera en penas, imagino  
que su tahur infame desatino,  
si se lo preguntaran,  
que deseara más que le sacaran  
cargado de tizonas y cadenas,  
del naípe, que de penas.  
Fuese con Satanás, culto y pelado.  
¡Mirad si Satanás es desdichado!<sup>8</sup>

#### c) Su labor literaria

Hasta el presente lo que se tiene de Góngora es lo siguiente: 94 romances auténticos y 18 atribuíbles, 121 letrillas auténticas y 25 atribuíbles, 166 sonetos y 62 atribuíbles, 32 composiciones de vario asunto, agrupadas bajo el título de "otras composiciones de arte mayor", 3 poemas o composiciones largas: El Polifemo, Las Soledades, y el Panegírico al Duque de Lerma, 2 dramas: Las Firmezas de Isabella y el Dr. Carlino, un epistolario que contiene 129 cartas.

Su obra poética encierra un gran valor literario. Sus cartas no tienen gran mérito, se refieren a la vida personal del poeta. Son quejas sentimentales de cualquier ser exponiendo sus pro-

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 377.

<sup>8</sup> Ibid., p. 378.

blemas monetarios. Pero nos revelan el gran sentido del humor que poseía el poeta cordobés, humor que jamás perdió, ni aún en los momentos mas difíciles de su vida.

El amor por la familia sobresale en sus cartas. Siempre buscaba una palabra magnánima y generosa con la cual tapar la conducta de sus sobrinos, los cuales nunca le informaban lo sucedido en su casa. Es de notar que el vínculo moral que los unía era muy fuerte, y él presumía de hidalgo y noble.

Sobre su labor poética, salvo Las Firmezas de Isabella y el Dr. Carlino, que no eran del agrado ni del mismo autor, podemos decir que la misma fue fecunda y productiva. Para explicar esto nada más adecuado que las inteligentes palabras de García López:

Góngora es uno de nuestros más excelsos artífices literarios. El garbo, la soltura, la gracia poética de sus composiciones en metros populares: la dignidad y perfecta construcción en los sonetos y el prodigioso derroche metafórico de los grandes poemas, le sitúan a una altura no alcanzada por ningún otro poeta de su tiempo.<sup>9</sup>

Aunque su obra no posee suficiente contenido humano, su influjo fue muy beneficioso. Nos ha demostrado su talento artístico al circular sus Soledades y el Polifemo, donde apreciamos toda su fuerza creadora.

Nos fascina la extraordinaria maestría que reflejan sus sonetos. La arquitectura de sus composiciones es prueba de su capacidad poética.

---

<sup>9</sup> J. García López, Historia de la Literatura Española, (Barcelona: Editorial Vincens-Vives, 1961), p. 281.



## CAPITULO II

### LA ESCUELA CULTERANA Y GONGORA

#### a) Culteranismo

Don Luis de Góngora receptor de todas las inquietudes de la época se convierte en el máximo representante del culteranismo. Se llama así al estilo que acude al latín en busca de nuevas palabras y da una sintaxis más complicada que la ordinaria. El culterano lleva siempre un curso opuesto, extrema las cualidades de la lengua escrita por la acumulación de afectos. Sabemos que el inventor de esta palabra fue el humanista Bartolomé Jiménez Paton, aunque el iniciador de esta escuela fue Juan de Mena.

En el culteranismo se aprecia ese estilo rebuscado lleno de metáforas extravagantes, de hipérbaton, de epítetos, que le restan naturalidad al mismo, haciendo difícil la comprensión de la obra. Muchos literatos consideraron un mal literario a este nuevo estilo, pero verdaderamente dio verdaderos genios.

El lector ante una obra culterana mantiene la atención excitada a cada paso. El autor no le deja el trabajo hecho, tiene que adivinar, le pide al lector su colaboración.

Este estilo posee dos características que hacen seductora la poesía; el halago a los ojos y el halago a los oídos, por eso

los versos de los poetas que siguieron esta escuela estaban llenos de valores pictóricos y musicales.

El culteranismo es un movimiento de minorías, el poeta sabe de esto y escribe para un grupo selecto, no para la mayoría. El culterano se apoya en la tradición grecolatina y renacentista. El culterano sustituye la sencillez por la agudez. Tiene ingeniosidad en la expresión individual, rehuye lo vulgar, evitando el término común. Para esto emplean un simbolismo exagerado que les permite expresar los valores afectivos que no son reales, logrando un lenguaje poético lleno de adorno erudito y elegante.

El poeta cultista no es un pensador, es un contemplativo. El léxico con ellos se enriqueció por el aumento de vocablos, los cuales pasaron al uso común.

Llegamos a la conclusión que el culteranismo es, como dice Dámaso Alonso, la síntesis y la condensación de la lírica del Renacimiento. Los culteranos ponían su mayor empeño en la forma, la ordenación de las palabras era su principal preocupación.

#### b) Gongorismo

De la poesía culta y descriptiva surge el estilo culterano conocido por Gongorismo. En él, el lenguaje no se utiliza con un significado corriente y vulgar, sino con multiplicidad de matices.

---

<sup>10</sup> Estos datos fueron tomados de la conferencia de clase ofrecida por el Profesor J. G. Lujan, de esta Universidad, el día 17 de marzo de 1965, en el curso La Poesía de Góngora.

El gongorismo surgió después del culteranismo, pero Góngora logró que este último formase nombre con el primero. Nuestro poeta dominó las características de la escuela culterana. Amante del colorido es un pintor maravilloso y su poesía es la más sensorial de la lengua española.<sup>11</sup>

Para reafirmar estas ideas expresadas anteriormente nada podríamos hallar tan bien explicado como estas líneas de Emilio Orozco que dicen:

Una general tendencia a lo plástico y pictórico preside el desarrollo de las letras en la época del Barroco. De aquí el que sea frecuente entonces el pintor-poeta y el poeta-pintor, y el que todos los escritores no se cansen de repetir que la pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla. La poesía gongorina, con su gusto por la actitud contemplativa y su afán descriptivo y de creación de imágenes, se ofrece, así, como la más completa realización de ese ideal pictórico. Porque Góngora es el que marca este paso decisivo al poema descriptivo, y con ello a la pintura hablada. Sus obras de más directa derivación renacentista, como el Polifemo, nos ofrecen claramente ese significativo cambio: la importancia de la descripción.<sup>12</sup>

Fue un hombre de un momento culminante en la vida de la literatura española, dando al mundo una poesía depurada y brillante. Fue capaz de crear una nueva corriente y dar a su estilo la máxima expresión.

Su escuela arrastró a todos los poetas culteranos, los

---

<sup>11</sup> Este inciso es obtenido de una recopilación de las obras de Emilio Orozco y Valbuena Prat citados en la bibliografía de este trabajo.

<sup>12</sup> Emilio Orozco, Góngora, (Barcelona: Editorial Labor, 1953), p. 78.

que le admiraban como genio y aún, los que le discutían llegaron a utilizar sus propios recursos.

Dentro de lo culterano, el gongorismo fue la expresión más fiel de lo barroco, afirmando nuestra idea reproducimos este párrafo del mismo autor citado anteriormente:

Dejó aquí Góngora (Soledades) no sólo lo más representativo del gongorismo, sino también de todo el barroquismo literario.<sup>13</sup>

Así vemos que el culto a la naturaleza y a la belleza, el desbordamiento de lo ornamental de su poesía, sus alusiones tan rebuscadas, el contraste de sus versos, la retorción del idioma, la huída de lo real, sus atrevidas metáforas, no son más que características de la época barroca, representadas en su poesía con una pasión insuperable. Sobre este mismo punto expone Valbuena Prat lo siguiente:

La arquitectura "grecorromana" ofrece sus líneas clásicas, acabadas, perfectas. De los elementos de los estilos griegos y la cúpula romana construye un arte logrado de equilibrio y serenidad. Partiendo de estos mismos elementos, el barroco tiende a manifestar su dinamismo con los elementos truncados, las líneas arquitectónicas partidas: frontones rotos, arcos incompletos, líneas ornamentales que se esfuman. Paralelo a un templo grecorromano se halla la Eloga I de Garcilaso o el poema Os Lusíadas de Camões, en el orden y equilibrio medidos de sus diez cantos. Al lado de una construcción barroca del estilo arquitectónico y escultórico de Bernini, por ejemplo, debemos citar el Polifemo y las Soledades de Góngora y los principales temas líricos de Quevedo.<sup>14</sup>

<sup>13</sup>Ibid., p. 198

<sup>14</sup>Angel Valbuena Prat, Historia de la Literatura Española, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1964), p. 203.

La expresividad de su verso se apoya en lo sensorial, así se destacan los aspectos visuales y sonoros. Góngora, por supuesto, es el que marca el paso al poema descriptivo, siendo sus poemas muy admirados por las descripciones. La poesía gongorina se ofrece como la realización del ideal pictórico. Esta tendencia está ligada a la atracción que sentía hacia todo lo bello.

La visión de la naturaleza que poseía era amplia, respondiendo aquí, una vez más, al barroquismo. Sobre este particular Dámaso Alonso refiere:

Tanto se ha zarandeado en los últimos años esta palabra, barroco, que corre peligro de llegar a no decir nada. Pero volviendo al concepto estrictamente arquitectónico, así como en el barroco las superficies libres del clasicismo renacentista se cubren de decoración, de flores, de hojas, de frutos, de las más variadas formas arrancadas directamente a la naturaleza o tomadas de la tradición arquitectónica de la antigüedad, así también en las Soledades la estructura renacentista del verso italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos, de múltiples formas naturales y de supervivencias de la literatura clásica que no tiene ya un valor lógico, -no un simple valor lógico-, sino un valor estético decorativo. En las Soledades la introducción de esos pomposos cortejos, de esas enumeraciones de frutos, manjares, bestias, no son para nosotros una incidencia novelesca del argumento, o lo son en una proporción mínima, sino son elementos decorativos, contribuyen dentro de la trama general, lo mismo que la palabra escogida y resplandeciente dentro del verso, a dar a la poesía de Góngora su sabor pomposo, ornamental, recargado.<sup>15</sup>

Góngora buscaba el placer estético más que el espiritual. Esto no quiere decir que toda su obra sea así, pues conocemos mu-

<sup>15</sup> Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos, (Madrid: Editorial Gredos, 1955), p. 86.

chos sonetos y letrillas de gran sentimiento como La más bella niña.

No escatimó en medios para lograr sus fines de atraer la admiración por lo maravilloso, lo pintoresco, lo colosal, lo capaz de producir la conmoción estética adecuada.

Lo barroco del estilo de Góngora lo apreciamos en sus Solitudes, donde admiramos todas estas características gongorinas y barrocas a su vez, creando un verdadero monumento ornamental.

Para terminar diremos que los elementos fundamentales del gongorismo son; los neologismos, el poeta desea salir de lo vulgar, el hipérbaton, las metáforas, las alusiones, la hipérbole, y otras figuras gramaticales y retóricas.

Entre los seguidores de este estilo se encuentran, el conde de Villamediana, Pedro Soto de Rojas, fray Hortensio Félix de Paravicino y otros.

## CAPITULO III

### LOS DOS GONGORAS

#### a) Sus dos épocas

Durante mucho tiempo, se le ha señalado dos épocas y dos estilos a Góngora. El primero el popular, el de las letrillas y romances como: Ande yo caliente y Dejádme llorar, orillas del mar, escritas para todos. El segundo, el culto, inspirado en el mundo interior, no tratando de complacer la corriente popular, una poesía erudita para un público culto y refinado. En la primera etapa es el hombre que recibe los elogios de la crítica y del público, de esos que se saben de memoria sus versos. En la segunda se convierte en uno de los jefes del barroquismo, es el poeta culto, excéntrico, que cuenta con la repulsa más sólida, casi universal.<sup>16</sup>

Sin embargo, tomando como base los estudios realizados por Dámaso Alonso sobre Góngora y su estilo, nos damos cuenta que esas dos épocas no se pueden dividir, que es algo imposible, que una es continuación de la otra, diremos lo que nos dice Valbuena Prat sobre esta polémica:

---

<sup>16</sup>Toda esta información sobre las dos épocas de Góngora fue extraída de casi todos los libros leídos para este estudio, ya que este asunto es uno de los más debatidos desde Cascales hasta nuestros días como comprobamos en Díez Echarri, Orozco, V. Prat.

Durante mucho tiempo se ha partido de la base de dos estilos o maneras de Góngora, una clara, sencilla, popular; otra que se consideraba oscura, culta, retorcida, hinchada. No basta sólo con rehabilitar el segundo estilo o "culteranismo"; hoy, con los estudios de Artigas y Dámaso Alonso, especialmente, se advierte que no hay dos épocas cerradas, en que se dan el estilo popular, primero; el culto, después; sino más bien dos líneas paralelas, que en un determinado momento tienen, una u otra, más relieve e importancia, pero sin perderse la continuidad.<sup>17</sup>

Dámaso Alonso denomina este mismo asunto como "Los Dos Góngoras". El humanista Cascales calificó a Góngora de "Príncipe de Luz" y "Príncipe de las Tinieblas"; lo primero por sus letrillas y versos populares, y lo segundo, por las Soledades y el Polifemo.

En el primer caso predominan las formas de verso corto, letrillas, romances, letras para cantar octosilábicas. En el segundo, una métrica más complicada y compleja.

Sobre esa supuesta oscuridad en la poesía de Góngora, la hallamos no sólo en las Soledades y en el Polifemo sino también, aunque en menos escala, en sus metros cortos y en sus sonetos. El ejemplo lo hallamos en estos versos:

La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas destilado  
y a no invidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida.<sup>18</sup>

Como vemos, a primera vista no es fácil entender el sig-

---

<sup>17</sup> Angel Valbuena Prat, Historia de la Literatura Española, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1964), p. 211.

<sup>18</sup> Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Luis de Góngora, Obras Completas, (Madrid: Aguilar, 1961), p. 452.



nificado que tienen los versos si no analizamos la poesía con detenimiento. Por lo tanto apreciamos esta misma complejidad en sus sonetos como en sus obras mayores. Una vez mas, sostenemos la teoría de Dámaso Alonso que dice que no hay dos épocas en Góngora separadas. Más adelante en este trabajo, al presentar el estudio detallado de los sonetos se apreciará la razón de esta teoría; notaremos también que los mismos recursos que utiliza en los sonetos, como la hipérbole, la metáfora, el hipérbaton, las alusiones mitológicas, el epíteto, los emplea en sus dos grandes obras, ya anteriormente citadas, con los mismos fines y propósitos, dar más sonoridad y belleza a la poesía.

#### b) Críticas

El primero que le hizo una crítica a la obra de Góngora, en este caso las Soledades, fue Pedro de Valencia, el cual le hizo algunos reparos pero elogió y reconoció sus méritos como poeta excepcional.

Don Juan de Jáuregui, al contrario, atacó a Góngora en su Discurso Poético y Antídoto contra las Soledades y refiere:

Toda obra poética consta de tres partes; alma, cuerpo y adorno. La principal es el alma, asunto o contenido y quien errare en esta parte no le queda esperanza de algún merecimiento.<sup>19</sup>

Como en parte vemos, lanzó contra las Soledades una sátira mordaz, con intención de ridiculizar y sin base sólida.

---

<sup>19</sup> Emiliano Díez Echarri y José María Roca Franquesa, Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana (Madrid: Aguilar, 1960), p. 412. Citando a Juan de Jáuregui en su Discurso poético y Antídoto contra las Soledades, Madrid, 1623.

El ataque es inmediato, le viene al poeta por todos lados y no faltó quien dijera que sus versos eran incomprensibles. Estos reproches eran sostenidos por personas eruditas y aun figuran en varios libros de texto. Para corroborar lo antes relatado cito estas líneas del texto del profesor A. Mejías:

Coincidiendo con los propios poetas que a tan memorable altura la remontan, iníciase el desmérito de la poesía andaluza con una moda literaria no únicamente española sino y hasta no sólo en las letras sino también en todas las artes. Apartanse las gentes, por odio a la vulgaridad, de la pristina sencillez de expresión; aman la erudición y caen en la pedantería; la armonía va a degenerar en vacía alitisonancia; van tras un estilo rebuscado que resulta en las más de las ocasiones ininteligible; en lugar de novedades tropezamos con el afán de extravagancias... Es el culteranismo, en fin, es decir, un lenguaje y un estilo para uso de los cultos, pues no todo el mundo lo entiende.<sup>20</sup>

Luego, más abajo, nos dice refiriéndose a Góngora:

Indudablemente, él fue un culteranista, el primer "Gongorista", más no el único ni, por desgracia, el último... No se acaba esta semilla...<sup>21</sup>

Menéndez Pelayo, que retuvo en parte la rehabilitación de Góngora, expuso lo siguiente:

Mayor era el pecado de los culteranos, Góngora se había atrevido a escribir un poema entero, sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma. Solo con extravagancia de dición intentaba suplir la ausencia de todo, hasta de sus antiguas condiciones de paisajista. Nunca se han visto juntos en una obra tanto absurdo y tanta insignificancia. Cuando llega a

<sup>20</sup> Abigail Mejía de Fernández, Historia de la Literatura Castellana (Barcelona: Casa Editorial Araluce, 1933), p. 92.

<sup>21</sup> Ibid., p. 93.

entendérsela, después de leídos sus voluminosos comentadores, indígnale a uno, más que la hinchazón, más que el latinismo, más que las inversiones y giros pedantescos, más que las alusiones reconditas, más que los pecados contra la propiedad y limpieza de la lengua, lo vacío, lo desierto de toda inspiración, el aflictivo nihilismo poético que se encubre bajo esas pomposas apariencias, los carbones del tesoro guardado por tantas llaves. ¿Qué poesía es esa que, tras de no dejarse entender, ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón, ni espolea el pensamiento abriéndole horizontes infinitos? Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó la madurez de su ingenio un poeta, si no de los mayores, a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad. Y el asombro crece cuando se repara que una obrilla, por una parte tan baladí y por otra tan execrable, como la s Soledades, donde no hay una línea que recuerde al autor de los romances de cautivos y de fronteros de Africa, hiciese escuela y dejase posteridad inmensa, siendo comentada dos y tres veces letra por letra con la misma religiosidad que si se tratase de la Iliada.<sup>22</sup>

En la Epístola VIII dirigida al licenciado Luis Tribaldo de Toledo, Francisco Cascales critica duramente la oscuridad de las dos obras cumbres del poeta cordobés. Entre los reproches que le hace figuran estos que reproduzco a continuación, y que demuestran, una vez más, lo duro que le trataron:

¿Qué otra cosa nos dan el Polifemo y Soledades y otros poemas semejantes, sino palabras trastornadas con catacresis y metáforas licenciosas que cuando fueran tropos muy legítimos, por ser tan continuos y seguidos unos tras otros, habían de engendrar obscuridad, intrincamiento y embarazo? Y el mal es, que de sola la colocación de

<sup>22</sup> Emiliano Díez Echarri y José María Boga Franquesa, Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana, censura a las Soledades que aparece en este libro, de Menéndez Pelayo, (Madrid: Aguilar, 1960), p. 415.

palabras y abusión de figuras nace y procede el caos de esta poesía. Que si yo no la entendiera por los secretos de naturaleza, por las fábulas, por las historias, por las propiedades de plantas, animales y piedras, por los usos y ritos de varias naciones que toca, cruzara las manos y me diera por rendido y confesara que aquella obscuridad nacía de mi ignorancia, y no de culpa suya, habiéndolo dicho dilúcida y claramente como debe.<sup>23</sup>

En sus Epístolas IX y X también critica al poeta, haciéndose popular las palabras empleadas en una de ellas:

Por realzar la poesía castellana, ha dado con las columnas en el suelo. Y si tengo de decir de una vez lo que siento, de príncipe de luz se ha hecho príncipe de las tinieblas; y el que pretende con la obscuridad no ser entendido, más fácilmente lo alcanzara callando.<sup>24</sup>

Ramón de la Serna fue otro, de los tantos, que lo atacó duramente, y de él tenemos estas líneas:

Las obras completas de don Luis de Góngora están siempre sobre mi mesa, todas reducidas a un libro de misa en papel biblia, pues el poeta enjuto y con cara de cabra triste, no produjo demasiado, sólo escribió lo bastante.<sup>25</sup>

El siglo XX trae a España una nueva corriente literaria, la prosa adquiere un nuevo estilo y la poesía, a su vez, recibe otra modalidad. Estamos ante la influencia europea, ya lo decía Unamuno que había que europeizar a España, aunque luego cambiara

---

<sup>23</sup> Francisco Cascales, Cartas Filológicas, Clásicos Castellanos, Edición, Introducción y Notas de Justo García Soriano, (Madrid: Ediciones de La Lectura, 1930), p. 180.

<sup>24</sup> Ibid., p. 221.

<sup>25</sup> Ramón de la Serna, Quevedo, (Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1962), p. 88.

24.

de opinión. Así resurgen varios artistas como El Greco y Góngora. Esta nueva generación conocida por la del 98, y los modernistas, lo acogen con gran entusiasmo, teniendo por común denominador el deseo de separarse de las cosas reales, el crear una obra de calidad y perfección.

Este deseo por lo gongorino se inició en Francia, donde la escuela simbolista era importante. El poeta Pablo Verlaine hacía uso de unos versos de las Soledades y sentía admiración por este poeta. Ruben Darío había aprendido en los simbolistas esa misma admiración por Góngora, este interés se caracteriza por su superficialidad, es el poeta raro, surge la curiosidad, pero realmente la nueva corriente no tiene parecido con el arte de Góngora .

En el año 1927 se celebró el tercer centenario de la muerte de Góngora, se reunieron en Madrid muchas figuras importantes en las Artes, como los poetas españoles Jorge Guillén, Pedro Salinas, Damaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca, Fafael Alberti y otros. El resultado como era de esperarse, fue magnífico y constituyó el paso decisivo en la revalorización de Góngora.

Hoy cuando ya se ha visto la revalorización del gran poeta, nos encontramos con agradables críticas que elevan su persona. Así hallamos las líneas de Pedro Salinas explicándonos como es su poesía:

Su poesía exalta la aceptación, los síes: si el día y a la noche; si a la aurora, el crepúsculo. Despreocupado casi siempre de la tragedia de la conciencia, virtuoso de la visión gozadora, se entrega como ningún otro español, a la gran ópe-

ra de las apariencias.<sup>26</sup>

También reproduzco las de Gerardo Diego alabando su estilo:

Góngora es ante todo el poeta perfecto. Su técnica es implacable y no deja cabo suelto por atar. Su ambición de calidad y su capacidad de esfuerzo para conseguirla es incalculable.<sup>27</sup>

Joaquín de Entrambasaguas opina que a Góngora hay que situarlo en el período barroco de la literatura española, por su obra y por su pensamiento, pero que además recibió la influencia renacentista, concepto que aclara con estas palabras:

Sin esta dualidad de Góngora -opulenta penetración y de sensibilidad en ambos aspectos- no poseeríamos hoy íntegro el tesoro de su poesía, que sería tan errado e injusto adscribirla a la escuela renacentista de Garcilaso y Herrera -de la cual es, con Luis, epígono supremo, pero no incommovible como considerar a su autor, el poeta característico del barroco, en el que está, sin duda, una parte de su obra- la que le asemeja en temas y técnicas a Lope, el barroco máximo, como Velázquez en la pintura -aunque no lo mas trascendental de su poesía, en que, fiel a sus principios humanísticos, de sólidos e inolvidables conocimientos, adopta un concepto neorenacentista, manteniendo, el solo, el fuego sagrado del Renacimiento, cuya interpretación ha dado lugar a no pequeños confusionismos que, ahora, al cumplirse el cuarto centenario del nacimiento del poeta 1561-1961 -no podemos afirmar que hayan sido eliminados y sustituidos por una crítica documentada y ponderada históricamente, como requiere uno de los aspectos mas

---

<sup>26</sup> Pedro Salinas, Ensayos de Literatura Hispánica, ( Madrid: Editorial Aguilar, 1958), p. 174

<sup>27</sup> Gerardo Diego, Nuevo escorzo de Góngora, ( Santander: Publicaciones de la Universidad Menéndez Pelayo, 1961), p 22.

arduos, aunque claro con otros metodos, de la  
poesía de la Edad de Oro.<sup>28</sup>

Como vemos toda esta generación demuestra un marcado interés en lo gongorino y su maestro Góngora.

---

28

Joaquín de Entrambasaguas, "Los enanos de Góngora", La estafeta literaria, Número especial, revista quincenal, (Madrid: 10 de julio de 1961), 3.

## CAPITULO IV

### INFLUENCIA DE PETRARCA EN GONGORA

#### a) Influencia italiana

Sabemos que a principios del siglo XV hay un nuevo rumbo cultural en España. Los maestros italianos, como Dante, Petrarca y Boccacio, son imitados por los españoles, y se introduce lo alegórico. La poesía italiana ejerce gran atracción, aunque anteriormente ya existían autores que hacían sus versos al itálico modo, como Santillana y Juan de Mena.

El contacto con España se hace cada vez más íntimo desde el punto de vista político, por lo tanto era de esperar que esa unión influyera notablemente en lo cultural. Así entramos en Garcilaso, donde lo italiano predomina y caracteriza a su período.

Nuestro interés se declina hacia Petrarca ya que Góngora se sintió profundamente influenciado y su soneto, objeto de nuestro estudio, tiene por base el soneto italiano, principalmente el de Petrarca, el cual superó.<sup>29</sup>

La forma métrica preferida de nuestro poeta fue el endeca-

---

<sup>29</sup> Para mayor información sobre la influencia de Petrarca en España lease a Joseph G. Fucilla, principalmente su obra Estudios sobre el Petrarquismo en España, la cual cito en la bibliografía.



sílabo, de origen también italiano. La elegancia que emana de esta forma métrica le permitió darle más flexibilidad y encanto a sus versos, cosa que no se lograba con los métodos empleados anteriormente, el octosílabo y el dodecasílabo.

Petrarca con el endecasílabo había desarrollado toda su lírica amorosa, de una manera perfecta, llena de sentimiento. El endecasílabo llega a nosotros como instrumento de gran variedad de matices, por medio de él se puede lograr mayor sonoridad en los versos. Manejado por Góngora no nos cansaremos de apreciar su musicalidad y ritmo, luego era de esperarse que fuera escogido por los poetas con agrado y marcado gusto.

La lírica de Petrarca es melodiosa, cargada de ternura, con una comprensión completa de lo que es el mundo exterior y el alma humana. En sus versos analizamos todos los dolores, penas y alegrías de una persona, el deber y la pasión, lo sensible y lo ideal, lo religioso, el amor o culto a la naturaleza, a la ciencia, a todo lo que nos rodea.

Sus obras fueron conocidas universalmente, entre ellas su Canzoniere y los Trionfi. La primera se compone de 317 sonetos, 29 canciones y baladas, 4 madrigales y 5 sextinas, divididas en dos partes; la primera, In Vita di Madonna Laura, dedicada a ella en general y a sus ojos; y la segunda se basa en el amor terrenal y lo espiritual, la salvación del hombre, la castidad, la muerte, la divinidad.

Están escritos en tercetos. En el Trionfi delle Morte, describe la muerte de Laura. Petrarca era muy sentimental e im-

pulsivo y su mundo ideal era el de los afectos. Vivía en lucha constante entre lo sensual y lo espiritual, a veces estaba absorbido en Dios, otras, arrastrado por el mundo.

Muchos historiadores afirman que esta mujer que aparece en sus poesías fue la inspiración de Petrarca; suponen que era una mujer casada con quien sostuvo una amistad más respetuosa que íntima. Era una pasión que le hacía dudar, temer, que le llevaba a la soledad, en fin, una pasión trágica, romántica y moderna. La muerte de ella produjo un cambio en la vida del poeta y sus mejores poesías son escritas en esa época. A esta hermosísima mujer dedicó gran parte de sus composiciones poéticas.

El estilo de Petrarca resultó una epidemia en todas las literaturas y los que le siguieron llegaron a tal extremo que le copiaban y robaban sus rimas. Los que imitaron directa o indirectamente a este autor llegaron a formar una escuela conocida por Petrarquismo.

A través de toda la historia vemos la influencia que Italia ha ejercido sobre España, principalmente en poetas como Boscán, Garcilaso, Cetina, Jorge de Montemayor, Fray Luis de León, Quevedo, Lope de Vega, Cervantes y otros.<sup>30</sup>

Para comprender el interés de Góngora hacia Petrarca, nada más claro que estas líneas de Joseph Fucilla:

Aún en el período de su madurez, cuando ya no te-

---

<sup>30</sup> Estos datos son producto de mis investigaciones basadas en la lectura de las conclusiones de Joseph G. Fucilla en su obra ya citada anteriormente.

nía la necesidad de imitar a ningún modelo, Góngora revela su cariño hacia el Petrarquismo que había aprendido en su juventud en la repetición de ciertas imágenes y palabras de que ya se había servido en composiciones de antaño.<sup>31</sup>

De la escuela italiana permaneció indeleblemente grabada en su fantasía la estilización de la belleza, la que fue ampliada con abundantes elementos clásicos hasta transformarse en una de las características más típicas del gongorismo.<sup>32</sup>

#### b) Comparación de estilo en el soneto de Góngora y Petrarca

Según hemos referido anteriormente, Góngora recibió la influencia italiana, principalmente de Petrarca, siempre con un vivo interés hacia abstractas construcciones retóricas llenas de color, movimiento y fantasía.

De Italia nos llegó el endecasílabo, la métrica preferida de Dante y de Petrarca, en el cual los acentos dan musicalidad, flexibilidad, fuerza y belleza. De la música de esta métrica jamás nos cansaremos, utilizados por Góngora enfatiza lo complicado.

El endecasílabo de Góngora posee una complicada virtualidad estética que se concentra en la técnica del verso bímembre, que él tanto utilizó.

Para apreciar lo dicho, recojamos las palabras de Dámaso Alonso sobre esta influencia y también sobre el endecasílabo:

---

<sup>31</sup> Joseph G. Fucilla, Estudios Sobre el Petrarquismo en España, (Madrid: Revista de Filología Española, 1960), p. 256, citando a J.P.W. Crawford, A Neglected Poet of the Golden Age of Spain, Hispanic Review VII, 1949, p. 48-63.

<sup>32</sup> Ibid., p.256-57, citando a Giuseppe Ungaretti, Góngora al Lume d'Oggi, en Aut Aut, num. 4, luglio, 1951, p. 296.

En lo que toca a los bímembres, como en tantas supuestas novedades formales de la poesía gongorina, Góngora no inventa, sino que recoge lo que había ya en Petrarca y en toda la tradición petrarquista. No inventa: potencializa, que es una forma especial de hallazgo. Góngora reitera, acumula, acendra, carga de un complejo alusivo los versos bímembres: los reitera, como la poesía anterior española jamás lo hizo, y los coloca ya en posición inicial, ya en el interior de estrofa, ya como remate, pero bien vemos que es esta última colocación la que más le interesa, porque él sí que ya sabe, con toda conciencia, lo que Petrarca quizá sólo entreveía: que partido se puede obtener de un final bímembrado.<sup>33</sup>

Para poder explicar la semejanza que existe entre ambos tomo por base los estudios realizados por Dámaso Alonso, ya que ambos autores coinciden en la función estructural de las pluralidades de sus sonetos.<sup>34</sup>

Empezaremos por explicar lo que es la pluralidad, empleando para ello las palabras del mismo Dámaso Alonso:

Llamo pluralidad n-membre al conjunto de n nociones (o juicios) que tienen la peculiaridad de expresar cada uno una última diferencia de un mismo género común. Por ejemplo, vista, oído, olfato, gusto, es una pluralidad cuátrimembre (el género común es "sentido").<sup>35</sup>

Existe una gran abundancia de versos plurimembres en las literaturas italianas y españolas, que a continuación expongo ejemplos, atendiendo a la pluralidad perfecta:

---

<sup>33</sup> Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos, (Madrid: Editorial Gredos, 1955), p. 158.

<sup>34</sup> Breve resumen de los estudios realizados por Dámaso Alonso en la obra antes citada p. 117-247

<sup>35</sup> Ibid., p. 174

- 1.- a Venus bella, a Paeton luciente (Herrera).
- 2.- O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi (Petrarca)
- 3.- oídos, ojos, pies, manos, boca, alma (Cetina).
- 4.- vid, flor, voz, aura, abril, sol, luz, cielo, alma,  
(Lope de Vega).<sup>36</sup>

En otros ejemplos de la literatura, la plurimembración no se presenta como la anterior, es imperfecta, es decir, que la pluralidad n-membre no está contenida en un solo verso, donde una palabra no es común al resto de los miembros, se puede apreciar en este verso de Petrarca:

Fresco, ombroso, florito, e verde colle... (Petrarca).

A su vez una pluralidad puede distribuirse en uno o más versos como apreciamos en este ejemplo:

Gusano, de tus hojas me alimentos;  
pajarillo, sosténgame tus ramas;  
y ampárame tu sombra, peregrino.<sup>37</sup>

Por supuesto, la irregularidad es mínima, pues esperábamos encontrar la palabra peregrino al principio del verso.

Entrando en la arquitectura del verso, recordaremos lo que es un soneto, combinación métrica de catorce versos endecasílabos, integrado por dos cuartetos y dos tercetos. En los dos cuartetos se plantea el problema y en uno o en los dos últimos se presenta la resolución.

Empezamos la comparación de ambos autores, con el famoso

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 175.

<sup>37</sup> Ibid., p. 176.

soneto de Petrarca donde alaba a Laura, utilizando cuatro elementos: viso, chione, core, occhi, soneto que reproduce a continuación:

In qual parte del ciel,/ in quale idea  
era l'esempio onde Natura tolse  
quel bel viso leggiadro, in oh'all volse  
mostrar quaggiu quanto lassu potea?

Qual ninfa in fonti,/ in selve mai qual Dea  
chione d'oro si fino a l'aura sciolse?  
Quando un cor tante in se virtuti accolse?  
Benche la somma e di mia morte rea.

Per divina bellezza indarno mira,  
chi gli occhi di costei giammai non vide,  
come scàvemente ella gli gira.

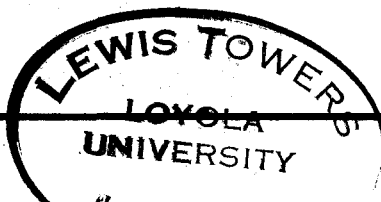
Non sa com'Amor sana e come anide,  
chi non sa come dolce ella sospira,  
e come dolce parla e dolce ride.<sup>38</sup>

El poeta nos separa el último elemento y le dedica el primer terceto entero, quedando por lo tanto los cuartetos, que sólo tienen los otros tres elementos: viso, chione y core. El desenvolvimiento del segundo cuarteto es más rápido, y aparecen dos elementos, chione y core. El primer cuarteto, se lo dedica todo al viso, no así al segundo, que divide en dos partes.

En resumen, los versos primero y cuarto pertenecen al viso; el quinto y el sexto, al chione; y a core les deja los versos séptimo y octavo. En el primer terceto, occhi; en el segundo terceto vienen alabadas tres acciones de Laura: sospira, parla, ride.

En el primer terceto, separando el elemento occhi, los cuartetos encierran una pluralidad ternaria que aparece recalcada

<sup>38</sup> Ibid., p. 180.



por las tres interrogaciones: ¿In qual?, ¿Qual?, ¿Quando? Esto es lo que parece a primera vista, pues a pesar de esta base ternaria el movimiento del verso es binario y de relaciones binarias, como podemos apreciar en el primer verso:

In qual parte del ciel,/ in quale idea...

Este corte binembre se refleja en la dualidad quaggiu-laggu, del último verso del primer cuarteto. El comienzo del segundo cuarteto esta en relación con el primero:

Qual ninfa in fonti,/ in selve mai qual Dea...

Es de notar que el movimiento no se serena al fin del endecasílabo, porque en ambos el sentido se liga por encabalgamiento al verso siguiente, en busca de los verbos, era y sciolsa. Aquí el avance dual da más bien firmeza a la expresión, pues el segundo miembro detiene la ligazón con el verso que se espera.

El terceto primero es un descanso; los tres versos fluyen seguidos, pero en el segundo, el principio repite otra vez el arranque dual de los cuartetos:

Non sa come Amor sana e come aneide...

El soneto se cierra con binembre y ésta es la representación de la más interior rítmica, que queda en la mente del lector.

- 1) Arranque binembre del primer cuarteto.
- 2) Arranque binembre del segundo cuarteto.
- 3) Variante sin binembración del primer terceto.
- 4) Arranque binembre del segundo terceto.
- 5) Verso final binembre del segundo terceto.

Otros elementos como quaggiu-laggu; sana-aneide, comple-

tan la imagen dual. Hemos visto como el contenido doblemente tri-  
nario de los cuartetos y del segundo terceto se ha conformado en  
un molde binario.

El soneto de Petrarca se caracteriza por una gran tenden-  
cia a las pluralidades y a las plurimembraciones del endecasílabo.

Ahora tomaremos un soneto de Góngora y estableceremos una  
comparación. Por ejemplo el famoso soneto a Córdoba, que dice as-  
í:

¡Oh excelso muro,/ oh torres coronadas  
de honor,/ de majestad,/ de gallardía!  
¡Oh gran río,/ gran rey de Andalucía,  
de arenas nobles,/ ya que no doradas!

¡Oh fértil llano,/ oh sierras levantadas,  
que privilegia el cielo/ y dora el día!  
¡Oh siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas/ cuanto por espadas!

¡Si entre aquellas ruinas y despojos  
que enriquece Genil/ y Dauro baña  
tu memoria no fue alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos  
ver tu muro,/ tus torres/ y tu río,  
tu llano/ y sierra/ oh patria,/ oh flor de España!<sup>39</sup>

El cambio imaginativo entre el movimiento binario y el ter-  
ciario es tan evidente que nos limitamos a imitar la plurimembra-  
ción de los versos con rayas verticales. El esquema de este sone-  
to es el siguiente: el primer cuarteto tiene bímembrados los ver-  
sos primero, tercero y cuarto; el segundo cuarteto los versos  
quinto, sexto y octavo; el primer terceto aparece bímembrado en  
el décimo, y el noveno contiene una dualidad. El segundo terceto

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 192.



presenta bímembre el verso catorce, conteniendo dos dualidades, una en cada miembro: el verso número trece presenta un verso trimembre.

Hay encabalgamiento en todos los versos que ligan los tercetos. Esa fluencia que se nota en este soneto se debe a la pasión nostálgica del poeta ausente de su tierra, pero se remansa, un momento en la bímembre contemplación de las bellezas de Granada, y luego en gozo al llegar a la meta del deseo. La pluralidad pentamembre: muro-torres-río-llano-sierra queda dividida por el ritmo en un trimembre casi perfecto que comunica su gracia al paisaje.

Observemos como los versos impares comienzan igual, con la misma interjección: ¡Oh! y también comienzan así los segundos miembros de los primeros versos en ambos cuartetos. Estos dos primeros versos son bímembres y también lo son en los dos cuartetos, los dos últimos. A continuación hago un cuadro de lo estudiado:

Primer cuarteto:

1. V. ¡Oh \_\_\_\_\_ muro/ oh torres \_\_\_\_\_
2. V. \_\_\_\_\_/ \_\_\_\_\_/ \_\_\_\_\_
3. V. ¡Oh \_\_\_\_\_ río \_\_\_\_\_
4. V. \_\_\_\_\_/ \_\_\_\_\_

Segundo cuarteto:

1. V. ¡Oh \_\_\_\_\_ llano/ oh sierras \_\_\_\_\_
2. V. \_\_\_\_\_/ \_\_\_\_\_
3. V. ¡OH \_\_\_\_\_ patria
4. V. \_\_\_\_\_/ \_\_\_\_\_

Comparando los versos vemos que se corresponden:

¡Oh excelsa muro/ oh torres coronadas

¡Oh fértil llano/ oh sierras levantadas.

Como se aprecia los vocablos se corresponden por el número de sílabas, por la función gramatical, por su posición y agrupamiento. Hasta la "rr" de torres guarda relación con sierras. Ambos endecasílabos ligan por sinalefa sus dos miembros: muro oh y llano oh. Los versos tercero y cuarto de ambos cuartetos también se pueden comparar, como se ven en la gráfica, y les hallamos gran contraste, aunque nunca como en el anterior. Realmente los versos que presentan mayor contraste son los segundos, es como una explosión inicial que da arranque a todo el soneto.

La idea de este trabajo es mostrar como Góngora reprodujo el esquema petrarquesco. Aquí podemos apreciar el parecido:

|                  |                          |
|------------------|--------------------------|
|                  | Da' _____/e dal _____    |
| 1er. Cuarteto... | _____                    |
|                  | Dal _____                |
|                  | _____                    |
|                  | Dalle _____/ Dalle _____ |
| 2o. Cuarteto...  | _____                    |
|                  | Dalla _____              |

No cabe duda que Góngora recibió la influencia de Petrarca aunque le superó el estilo, elevándolo con gran maestría, descubriendo el impulso barroco envuelto en las formas italianas.

En el sevillano y en el italiano hay que buscar el arranque de esa perfecta arquitectura del soneto gongorino.

Basándome en estos estudios realizados por Damaso Alonso, vamos a estudiar este soneto que reproduzco:

Ni en este monte, / este aire, / ni este río  
corre fiera, / vuela ave, / pece nada,  
de quien con atención no sea escuchada  
la triste voz / del triste llanto mío;

y aunque en la fuerza sea de el estío  
al viento mi querella encomendada,  
cuando a cada cual de ellos más le agrada  
fresca cueva, / árbol verde, / arroyo frío.

a compasión movidos de mi llanto,  
dejan la sombra,/ el ramo/ y la hondura,  
cual ya por escuchar el dulce canto

de aquel que, de Strimón en la espesura,  
los suspendía oien mil veces. ¡Tanto  
puede mi mal, / y pudo su dulzura! 40

Góngora como Petrarca conocía el efecto que causaba la colocación de un bímembre al final del soneto, que aclara la imagen del asunto, pero Góngora los situaba a su antojo, al principio, en el interior de una estrofa, como remate y ésta es la colocación que más le gustaba, veía que con ella obtenía mayor provecho.

Pasemos a hacer el esquema del soneto:

1er. Cuarteto...

2o. Cuarteto...

1er. Tereto...

20. Terceto ...

40 Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Luis de Góngora y Argote. Obras completas, (Madrid: Aguilar, 1961), p. 449.

En el primer cuarteto tenemos dos versos trimembres, que nos indican la calma que existe; son los versos primero y segundo. En el segundo cuarteto se repite otro verso trimembre en la línea ocho. El primer terceto contiene otro verso trimembre que es el diez. El segundo terceto termina con uno bímembre que sabemos era del agrado de Góngora para rematar sus sonetos.

En este soneto, utiliza el encabalgamiento. Como conclusión tenemos en el primer cuarteto los elementos monte, aire, río, formando una pluralidad de tres miembros cuyo género común es la naturaleza, situados en el primer verso. En este mismo cuarteto nos presenta en el segundo verso: corre fiera, vuela ave, pece nada, otra pluralidad trimembre en la que no solo hay plurimembración entre los sustantivos fiera, ave, y pece, sino además en los verbos corre, vuela y nada. En la primera pluralidad el género común es el reino animal, en los verbos está representada por verbos de acción, de movimiento. Termina este cuarteto con una dualidad: triste voz/ triste llanto.

El segundo cuarteto presenta una pluralidad trimembre: cueva, árbol y arroyo, que guarda estrecha relación con los miembros del primer cuarteto: monte, aire y río.

El primer terceto ofrece una pluralidad trimembre, que al igual que los cuartetos mantiene la misma correlación que es: la sombra, el ramo y la hondura. La plurimembración, tanto en los cuartetos como en los tercetos, es perfecta, terminando en el segundo terceto con un bímembre perfecto: puede mi mal,/ y pudo su dulzura.

Para terminar este estudio presentaremos un esquema de las pluralidades.

1er. Cuarteto... monte / aire / río  
corre fiera / vuela ave / vece nada  
 2o. Cuarteto... cueva / árbol / arroyo  
 1er. Terceto... sombra / ramo / hondura

De esta manera podemos apreciar la perfecta unión y relación de todos sus miembros y comprendemos la semejanza con los esquemas de los sonetos de Petrarca.

## CAPITULO V

### ANALISIS SINTACTICO DE QUINCE SONETOS DE GONGORA

#### a) Explicación de los elementos empleados en los sonetos

Haremos una breve identificación de las figuras retóricas y gramaticales utilizadas por Góngora en sus sonetos para la mejor comprensión de este estudio sintáctico.

Señalaremos en primer lugar la metáfora. Un deseo enorme por huir de la realidad, de todo lo vulgar, lo lleva a utilizar la metáfora como un recurso primordial para describir lo que le rodea. Por medio de ellas sustituye los nombres reales de las cosas por nombres poéticos, guardando siempre relación con ellos. De esta forma idealiza las realidades ordinarias y nos hallamos con que le llama clavel a la boca; esmeralda a la hierba, por su color; nieve a todo lo que recuerde este color, o sea tan suave como ella; oro a lo que posea el color dorado, como la miel, el cabello de una mujer, etc.; cristal, no solo a los ríos por su asociación con el agua sino por su transparencia, por tanto al referirse a cristal líquido, es el agua transparente cual cristal, cristal humano es la representación del rostro nítido como cristal.

Estos ejemplos no solo se aprecian en sus obras cumbres, las Soledades y el Polifemo, nos los encontramos en sus sonetos

y en casi todas sus obras.

Sus metáforas abarcan varios aspectos, mitológicos, bíblicos, históricos, geográficos, en fin, acude y mueve todos los resortes que se hallen a su alcance para lograr su propósito. Por eso su poesía es para algunos obscura y complicada. Los temas mitológicos le sirven de elemento decorativo, además consigue huir de la realidad prosaica, así tenemos que Orfeo será la música, Cupido nos representará el amor, Neptuno al mar, el ave Fénix es utilizado sacando lo que tiene de fabuloso este ser.

Sobre el valor de sus metáforas nada tan acertado como la opinión de García Lorca, quien recogió el estilo metafórico del cordobés, la cual dice:

Se dio cuenta de la fugacidad del sentimiento humano y de lo débiles que son las expresiones espontáneas que solo conmueven en algunos momentos, y quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico.

Amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables.<sup>41</sup>

La metáfora le sirve de protección para sanar lo feo, para embellecerlo. El poeta se niega a reconocer lo horrible. La metáfora es sin lugar a duda el tropo que le dio más brillo, rapidez y elegancia a su estilo.

En el uso normal de la metáfora, la comparación de una idea con otra es obvia y natural, se nota la semejanza. Entre los defectos que le señalaron a Góngora figuran las metáforas violen-

---

<sup>41</sup> Federico García Lorca, Obras completas, (Madrid: La imagen poética de Góngora, Aguilar, Segunda Edición, 1955), p. 70.

43.

tas, pues no guardaba relación la figura real y la imaginada metafóricamente.

Pedro Rocamora alaba el estilo de Góngora y nos dice:

Las metáforas gongorinas constituyen el mundo de la evasión humana del poeta hacia las regiones siderales de un esteticismo inalcanzable. Para estar solo hay que marcharse lejos, y Góngora se va al reino imaginario de la poesía. Una tierra de ensueño distinta a todas, porque en ella la hermosura tiene más clara luz, y el aire otro perfume, y las cosas insolito color.<sup>42</sup>

Antonio Marichalar, Marqués de Montesa, refiriéndose al uso que Góngora hace de la metáfora refiere:

El auge de la metáfora coincide con la mayor premura por entender la naturaleza y proponer una equivalencia que valga por ella. En este "troca-dero" poético se permutan los terminos de la vida exterior por otros que fueron aquilatados previamente. Y se salva en la poesía la contingencia fungible; se logra un modo de perduración que ha llegado a calificarse de inmortalidad artística. Se opera una traducción a lengua más difícil, pero legítimo; un trueque para que quien percibe poéticamente sepa a que atenerse, aunque no parece sino que ha tomado el mito por realidad y ha optado por la confabulación, desdeñando la naturaleza. Nadie llega, en este ejercicio, más adentro que llega Góngora.<sup>43</sup>

Pedro Salinas coincide con Marichalar en este aspecto y refiriéndose al uso que de ella ofrece Góngora, expresa:

Recoge en sus metáforas todas las gracias a la vista, las del cuerpo de la ninfa, las del paso de las grullas o del color de la miel, como re-

---

<sup>42</sup> Pedro Rocamora, "Góngora o la realidad transfigurada", (Madrid: La Estafeta Literaria, Número especial, Revista Quincenal, 10. de julio de 1961), p. 8.

<sup>43</sup> Antonio Marichalar, Antología, (Prólogo de Antonio Marichalar, Sexta Edición, Madrid: Espasa Calpe, 1960), p. 16.



cogen las velas todos los vientos, para impulsarse a vivir. El mundo inocente se recrea en sí mismo; se busca de forma bella en forma bella carrera de frenéticas metamorfosis, festival incesante, bacanal única de nuestras letras.<sup>44</sup>

Además de la metáfora, utiliza el hiperbaton. En la oración sabemos que cada palabra tiene un oficio y según el que desempeñe ha de ocupar un lugar determinado en la expresión. La alteración de este orden es lo que conocemos con el nombre de hiperbaton, como ejemplo tenemos:

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,  
que lanza el corazón, los ojos llueven,  
los troncos bañan y las ramas mueven  
de estas plantas, a Alcides consagradas;<sup>45</sup>

En estos versos se alteró la sintaxis normal que es la siguiente:

El corazón lanza suspiros tristes  
que mueven las ramas de estas plantas  
consagradas a Alcides; los ojos llueven lágrimas  
cansadas que bañan los troncos...

Con esta dislocación obtiene los más bellos efectos de sonoridad poética. Emplea el hiperbaton de diversas formas, los que se aproximan a los modelos clásicos y los fantásticos, caóticos, en los cuales juega con la sintaxis a su antojo. Hay que coincidir con Damaso Alonso cuando aclara que el hiperbaton en Góngora es un cultismo sintáctico.

---

<sup>44</sup> Pedro Salinas, Ensayos de literatura hispánica, (Edición y Prólogo de Juan Marichal, Madrid: Editorial Aguilar, 1958), p. 175.

<sup>45</sup> Juan Mille y Giménez e Isabel Mille y Giménez, Luis de Góngora. Obras completas, (Edición Quinta, Madrid: Aguilar, 1961) p. 444.

El hiperbaton lo hemos encontrado a través de toda la literatura, en poetas como Enrique de Villena, en Juan de Mena, en el Arcipreste de Talavera y en otros, tantos, que sería imposible citarlos, pero Góngora hizo alarde del dominio que poseía de él, demostró una actitud de ingenio inigualable.

También hace uso de la hipérbole, figura que consiste en aumentar o disminuir excesivamente la verdad de aquello de que se habla, como por ejemplo podemos citar:

virgen tan bella, que hacer podría  
torrida la Noruega con dos soles,  
y blanca la Etiopía con dos manos.<sup>46</sup>

Esto lo escribió Góngora en la Soledad I al referirse a la novia que tiene las manos blancas y los ojos tan esplandentes y abrasadores que con estos convierte a la fría Noruega en tórrida y con aquellas, blanca a la Etiopía, lo cual no deja de ser una gran exageración.

Recorre a la figura de pensamiento conocida por perífrasis que es la expresión hábil por medio de un rodeo. Con ella logra extender el campo de la sensibilidad. Así en uno de sus sonetos para explicarnos lo que es el interés nos lleva a la mitología, a la leyenda del pelícano, al tema del Amor y a la traición histórica de Tremecén. Todo esto lo podemos apreciar en el siguiente ejemplo:

Mientras Corinto, en lágrimas deshecho,  
la sangre de su pecho vierte en vano,  
vende Lice a un decrepito indiano  
por cient escudos la mitad del lecho;

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 654

¿quién, pues, se maravilla de este hecho,  
sabiendo que halla ya paso más llano,  
la bolsa abierta el rico pelicano,  
que el pelicano pobre abierto el pecho?

Interés, ojos de oro como gato,  
y gato de doblones, no Amor ciego,  
que leña y pluma gasta, cient arpones

le flechó de la aljaba de un talego.  
¿Que Tremecén no desmantela un trato,  
arrimándole al trato cient canones?<sup>47</sup>

Corinto, como sabemos por nuestros conocimientos mitológicos, es el sobrenombre de Apolo. Aquí abre el soneto con una alusión mitológica para pasarnos al acto de ella de venderse a un viejo pelicano (de cabellos canosos). Mediante este juego de palabras nos introduce la leyenda del pelicano de la edad media, la que utiliza como comparación con el pobre joven despechado. Luego nos lleva a la representación del Amor, y por último, nos menciona a Tremecén. Todo este rodeo para decirnos lo que es el interés. Con esto hace difícil y confusa la lectura de sus sonetos, pero sin embargo es un procedimiento intensificativo evocar una noción de representación poco viva por medio de otras más intensas, otro ejemplo de esto lo tenemos al decir el poeta, jácas pías, volantes aves, cuyo plumaje es todo ojos azules, frases utilizadas para sustituir la fealdad del pavón o pavo real y que lo vemos en sus Soledades.

La antítesis, figura de pensamiento por oposición de dos juicios o afirmaciones, fue empleada sin reserva por el poeta, con ella introducía una nota de contraste armónico en sus versos. Ci-

47.  
taremos: mal herido, bien curado, que aparece en su composición  
Angélica y Medoro.<sup>48</sup>

La prosopopeya, acto de atribuir cualidades propias del hombre a seres irracionales o cosas inanimadas, la introdujo en sus sonetos, y logró con ello un efecto poético muy acertado. Ejemplo de esto son estas frases: los ojos llueven, los troncos banan, el corazón lanza, amor ciego. Como vemos los verbos llover, bañar y lanzar son utilizados para atribuir a sus sujetos condiciones propias de seres humanos. En el último caso, ciego, está modificando a un nombre abstracto, amor, condición que en realidad no es aplicable.

La paradoja es otra figura de pensamiento que no olvida el poeta en sus composiciones. Así, nos presenta cualidades reunidas que a primera vista nos parecen contrarias. Por ejemplo citaremos unos versos de uno de sus sonetos:

...tal que el más duro canto enterneciera:  
si enternecer bastara un duro canto.<sup>49</sup>

El retruécano consiste en repetir varias palabras invertidas en orden y que produzcan distinto significado, ejemplo:

Cuando pitos, flautas;  
cuando flautas, pitos.<sup>50</sup>

También hace uso del paralelo, sobre todo en las descrip-

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 142.

<sup>49</sup> Ibid., p. 444.

<sup>50</sup> Ibid., p. 291.

ciones donde escoge los pensamientos que más claro pinten el objeto que desea describir, de esta manera el lector por medio de su imaginación se hace un retrato de la realidad. Así tenemos:

Si entre aquellas ruinas y despojos  
que enriquece Genil y Dauro bana...<sup>51</sup>

Además emplea el símil, figura de pensamiento que consiste en comparar expresamente una cosa con otra, para dar idea viva y eficaz de una de ellas. Muestra las relaciones de semejanza o discrepancia entre dos extremos, como vemos en este ejemplo siguiente:

Cual parece al romper de la mañana  
aljófar blanco sobre frescas rosas,  
o cual por manos hecha, artificiosas,  
bordadura de perlas sobre grana,

tales de mi pastora soberana  
parecían las lágrimas hermosas  
sobre las dos mejillas milagrosas,  
de quien mezcladas leche y sangre mana,<sup>52</sup>

El poeta nos compara las lágrimas de su pastora con el aljófar blanco y las mejillas con las rosas frescas. Lo utiliza de forma brillante y sugestiva.

Como todo culterano, empleó neologismos. Quiere que su lenguaje se diferencie del vulgar; para lograrlo crea palabras sacándolas del latín o del griego. Esto, como era de suponer, fue muy criticado por los enemigos del culteranismo, pero ellos que las repudiaron llegaron a utilizarlas en sus obras. Así por ejemplo ocurrió con Jauregui y otros.

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 455.

<sup>52</sup> Ibid., p. 444.

Todos estos neologismos contribuyeron al enriquecimiento de nuestro idioma, al introducir voces nuevas como por ejemplo, canoro, candor, calamo, talamo, terso, umbroso, viola, atención, digno, dulce, fénix, lilio, ramo, suave, etc.

Los epítetos son frecuentes en sus sonetos y son adjetivos, participios o sustantivos en aposición que empleamos, no para calificar o determinar el nombre sino para caracterizarle con una precisión energética y bella. Damos de ejemplo: frescas rosas, blanca frente, etc.

En cuanto a la métrica, aclararemos algunos conceptos. Sobre la construcción del soneto ya hemos hablado anteriormente, por lo tanto solo resta mencionar algunos elementos que aparecen en la poesía, como la aliteración, que consiste en repetir sonidos emplear voces en las cuales se repiten las mismas letras. Así hallamos este verso donde el uso repetido de la "s" forma aliteración:

Suspiros tristes, lágrimas cansadas...

Se dice que hay encabalgamiento cuando la unidad rítmica del verso no coincide con una unidad de significación y por lo tanto el final de un verso para completar su sentido tiene que enlazarse con el verso siguiente. Góngora lo utilizó como vemos en estas líneas:

Interés, ojos de oro como gato,  
y gato de doblones, no Amor ciego,  
que leña y plumas gasta, cient arpones

le flechó de la aljaba de un talego.  
¿Qué Trececañ no desmantela un trato,

arrimándole al trato cient canones?<sup>53</sup>

Vemos que cient arpones necesita del próximo verso para tener expresión cabal.

En el idioma tenemos la tendencia de evitar el hiato, que se ocasiona al separar silábicamente en la pronunciación las vocales inmediatas. La sinéresis ocurre cuando se reúne el conjunto vocálico en una sola sílaba dentro de la palabra. Si es entre palabras se llama sinalefa. Como modelo tenemos, entre otros, el siguiente ejemplo:

Si va al metal no atadas, más luciente  
 1    2    3 4    5 6 7    8    9 10 11

Aquí podemos fácilmente apreciar las sinalefas.

La diéresis es la disgregación del diptongo. Se utiliza en poesía para contar una sílaba más; ejemplo de esto es:

no solo en plata o víola truncada...

Las imágenes que nos presenta Góngora son ricas y variadas, así tenemos en su soneto "A Córdoba" una imagen viva y real de la ciudad.

#### b) Análisis individual de cada uno de ellos

En los sonetos de Góngora apreciamos lírica artística, su perfecta arquitectura, y aquí cabe citar las palabras de Valbuena Prat:

Góngora, con Quevedo y Lope, representa la cima del arte del soneto en nuestra literatura castellana. En portugués, debe añadirse el nombre de Camões. Lo que en Lope es el triunfo de la emoción humana y religiosa y en Quevedo un valor doctrinal, junta a delicados matices de fi-

<sup>53</sup> Ibid., p. 482.

nura, en el soneto gongorino es esencialmente construcción, elaboración, formas marfileñas y marmóreas. Góngora es nuestro mejor constructor de sonetos.<sup>54</sup>

Para adentrarnos en este estudio empezaremos viendo que la dificultad mayor que hallamos en la poesía de Góngora, los sonetos en nuestro caso, estriba en el carácter sintáctico. Al llegar aquí tropezamos con verdaderas murallas que nos imposibilitan a continuar leyendo; necesitamos hacer un paréntesis aclarativo y observamos que dicha muralla, no es más que una serie de elementos gramaticales y retóricos entre cruzados, retorcidos de tal manera que nos luce incomprensible la lectura.

Una total comprensión de sus versos exige un análisis gramatical detallado. Es indudable que uno de los principales objetivos de Góngora era darnos prueba clara y precisa del dominio absoluto que él poseía sobre la gramática. Sólo una persona con tal conocimiento puede jugar con las palabras y el puesto que ocupan en la oración como él.

En sus sonetos veremos como el poeta va enlazando construcciones paralelas de versos o frases, en exclamaciones, comparaciones, que demuestran un verdadero gusto por este estilo, creando el verso plurimembre y la forma correlativa.

El primer soneto que vamos a analizar pertenece al año 1582 y en la clasificación de sus obras, figura con el número 222 y es el siguiente:

---

<sup>54</sup> Angel Valbuena Prat, Historia de la Literatura Española, Tomo II, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1952), p. 216.



Cual parece al romper de la mañana  
 aljofar blanco sobre frescas rosas,  
 o cual por menos hecha, artificiosas,  
 bordadura de perlas sobre grana,

tales de mi pastora soberana  
 parecían las lágrimas hermosas  
 sobre las dos mejillas milagrosas,  
 de quien mezcladas leche y sangre mana,

lanzando a vueltas de su tierno llanto  
 un ardiente suspiro de su pecho,  
 tal que el mas duro canto enterneciera;

si enternecer bastara un duro canto,  
 mirad que habrá con un corazón hecho,  
 que al llanto y al suspiro fue de cera.<sup>55</sup>

El primer paso que daremos es definir la rima, la cual emplea, siguiendo esta estructura:

ABBA

ABBA

CDE

CDE

En el primer cuarteto tenemos las siguientes sinalefas:

parece al; hecha artificiosas. En el segundo cuarteto: leche y.

En el primer terceto tenemos: lanzando a; que el; canto enterneciera. En el segundo terceto: si enternecer; bastara un; que al; y al.

El encabalgamiento lo utiliza en todo el soneto, pues el último verso de los cuartetos y el de los tercetos necesitan del próximo para tener una total comprensión. Produce un efecto de ligadura suave.

Hay símil porque deja expresada la comparación en el primer cuarteto mediante las palabras cual y parece. Nos compara

---

<sup>55</sup> Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Luis de Góngora, Obras Completas, (Edición Quinta, Madrid: Aguilar, 1961), p. 444.

las mejillas y las lágrimas de su amada con la naturaleza llevada para embellecer a aquellas, el símil, que es el siguiente:

Cual parece al romper de la mañana  
aljófar blanco sobre frescas rosas  
o cual por manos hecha, artificiosas,  
bordadura de perla sobre grana.

Recorre al epíteto para caracterizar al nombre, así resulta que estas frases: tierno llanto, ardiente suspiro, y duro canto, tienen a tierno, ardiente y duro como epítetos de carácter intensificativo, siendo a su vez ejemplos de prosopopeya, ya que les atribuye cualidades que no son propias de estos nombres.

Se presenta la paradoja en estos versos:

tal que el más duro canto enterneciera:  
si enternecer bastara un duro canto.

Se comete la figura hiperbaton porque en su sintaxis regular debería decir:

Parece cual aljófar blanco sobre frescas rosas,  
al romper de la mañana o bordadura de perlas  
sobre grana, cual hecha por manos artificiosas,  
tales parecían las lágrimas hermosas sobre las  
dos mejillas milagrosas de mi pastora soberana,  
de quien mana leche y sangre mezcladas, lanzan-  
do un ardiente suspiro de su pecho a vueltas de  
su tierno llanto, tal que el más duro canto en-  
terneciera, si enternecer bastara un duro canto:  
mirad, que habrá hecho con un corazón que fue  
de cera al llanto y al suspiro.

Al convertirse esta poesía en prosa, nos damos cuenta más detallada del asunto. El tema es la mujer, identificada en este caso en las lágrimas y en las mejillas. El soneto guarda una perfecta correlación al asociar aljófar, perlas, lágrimas, leche y llanto. Al igual ocurre cuando asocia rosas, grana, mejillas y sangre. Esta unión está representada por el color. En la primera

54.

predomina lo blanco, lo transparente; en la segunda, lo rojo, y esto a la vez produce un contraste.

El color y la fantasía son elementos que anotan delicadeza al soneto y logran mayor éxito en el uso de las metáforas; así tenemos que para describirnos la belleza de su pastora, en el color de sus mejillas emplea leche y sangre. Leche en la representación de las lágrimas, y sangre, de las mejillas. Bello sentido metafórico que tiene como base el color. Al finalizar el soneto emplea otra metáfora, fue de cera, donde atribuye la propiedad de la cera al derretirse, ablandarse al corazón y al sentimiento humano.

El segundo soneto que vamos a estudiar es el que aparece marcado con el número 223, escrito en el mismo año que el anterior y reza así:

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,  
que lanza el corazón, los ojos llueven,  
los troncos bañan y las ramas mueven  
de estas plantas, a Alcides consagradas;

más del viento las fuerzas conjuradas  
los suspiros desatan y remueven,  
y los troncos las lágrimas se beben,  
mal ellos y peor ellas derramadas.

Hasta en mi tierno rostro aquel tributo  
que dan mis ojos, invisible mano  
de sombra o de aire me la deja enjuto,

porque aquel angel fieramente humano,  
no crea mi dolor, y así es mi fruto  
llorar sin premio y suspirar en vano.<sup>56</sup>

La forma de la rima que aparece en este soneto es la siguiente:

---

<sup>56</sup> Ibid., pp. 444-445.

En el primer cuarteto tenemos las siguientes sinalefas:  
lanza el; de estas; a Alcides. En el primer terceto: hasta en;  
rostro aquel; sombra o; de aire; deja enjuto. En el segundo ter-  
ceto: porque aquel; fieramente humano; y así es; premio y.

El contenido de este soneto corresponde a la propia es-  
tructura de él. Empieza a presentarnos el asunto en los cuartetos  
y se resuelve en los tercetos, como una presentación de una idea  
que termina o se resuelve.

En el verso conque empieza el primer cuarteto se aprecia  
la aliteración en "S" la cual produce un efecto sonoro muy melódi-  
co al arrastrar el sonido como si indicara silencio, reposo:

Suspiros tristes, lágrimas cansadas

Como bello ejemplo de correlación podemos citar este sone-  
to donde desde su primer cuarteto la correlación es perfecta, la  
cual existe entre los sustantivos, los adjetivos y los verbos, a-  
sí tenemos:

|   |            |    |    |             |          |    |
|---|------------|----|----|-------------|----------|----|
| Suspiros                                | tristes    | A1 | /  | lágrimas    | cansadas | A2 |
|   |            |    | // |             |          |    |
| que lanza                               | el corazón | B1 | // | los ojos    | llueven  | B2 |
|   |            |    |    |             |          |    |
| los troncos                             | bañan      | C2 | // | y las ramas | mueven   | C1 |
|   |            |    |    |             |          |    |
| de estas plantas a Alcides consagradas. |            |    |    |             |          |    |

El elemento que une a cada correlación es perfecto; el  
juguetes verbal producido por los verbos de movimiento surten un  
efecto de lentitud, de abandono, para resaltar el tono melancólico.  
El verso que finaliza el segundo terceto nos da de forma precisa  
la resolución del soneto, llorar sin premio y suspirar en vano, un

verso bímembre en el que aparece otra vez la técnica de martillo del poeta, que produce en nosotros un efecto emotivo.

El segundo cuarteto termina con el verso:

... mal ellos y peor ellas derramadas.

Es una expresión dislocada de gran contraste que Góngora emplea mucho en sus composiciones como recurso de efecto. La vimos al estudiar las plurimembraciones que con ellas, al estilo de Petrarca, alcanzaba su objetivo estético. En el lector produce un gusto y deleite extraordinario, pues hace el verso más musical e impresionante. Recordemos que lo visual y sonoro era lo primero para el poeta cordobés, que se preocupaba de la forma del verso, de su valor estético, quizás por esta razón sus sonetos son tan sensoriales.

Existe el hipérbaton, pues su forma natural es la siguiente:

El corazón lanza suspiros tristes que mueven las ramas; los ojos llueven lágrimas cansadas, y bañan los troncos de estas plantas, a Alcides consagradas, mas, las fuerzas del viento conjuradas, desatan y remueven los suspiros y los troncos se beben las lágrimas derramadas, mal ellos y peor ellas.

Hasta aquel tributo que dan mis ojos en mi tierno rostro, la invisible mano de sombra o de aire me deja enjuto, porque aquel ángel humano no crea mi fruto y así fieramente es mi dolor, llorar sin premio y suspirar en vano.

Notamos que emplea la figura de pensamiento prosopopeya, al atribuirle, por ejemplo, la acción de lanzar, al corazón, lanza el corazón; a los ojos le aplica una propiedad de la naturaleza, los ojos llueven; a los troncos le atribuye la acción de bañar,

los troncos bañan: a las ramas las describe con el poder de mover, las ramas mueven: a los suspiros les aplica la misma expresión propia de las personas, los suspiros desatan y remueven. Todo esto nos lo presenta en los dos cuartetos.

En el primer terceto tenemos, invisible mano, que además de servirle de epíteto, también la emplea como prosonopeya.

La exageración ocurre en este soneto y con ello se nos presenta la hipérbole, por aumentar excesivamente la verdad al decirnos, que los suspiros lanzados por el corazón mueven las ramas, esta acción del verbo mover es exagerada. En la expresión angel fieramente humano, tenemos otro ejemplo de hipérbole.

Nos retrata la acción de los suspiros y de las lágrimas mediante un paralelo que remata martillando el segundo cuarteto, mal ellos y peor ellas.

Las metáforas que vemos son ricas y difíciles, así nos identifica a los troncos con los párpados y a las ramas con las pestañas, recurre a la naturaleza surgiendo un conjunto muy armónico. Se tiende a confundir a la imagen con los epítetos y con las metáforas, la imagen no siempre tiene que ser una metáfora, pero la metáfora es una imagen que resulta de una comparación sobrentendida.

El objeto real pensado es sustituido por otro que no tiene relación con éste, siendo lo común en ambos la comparación. Así, a los párpados los llama troncos, y a las pestañas, ramas, por moverse éstas. La comparación con el movimiento es lo que une este concepto real con lo imaginario. Ambos planos se han acoplado,

por lo tanto la imagen aquí son los ojos identificados por medio de los troncos y las ramas, metafóricamente.

La tristeza es otra imagen clara que tenemos en este soneto, que figura a su vez como parte del tema.

El tema que le servía a Góngora para hacer sus sonetos era a veces el asunto más trivial, un deseo de realizar algo, un ataque a un enemigo, un regalo que le hacían, un motivo grosero, satírico o burlesco, cualquier incidente lo convertía en poesía.

Al principio, sus sonetos consideraban más el tema amoroso, los que tenían influencia italiana, de Tasso, de Petrarca y Grotto, como vemos en estos sonetos que hasta ahora hemos presentado.

El tema que vemos en esta poesía es el amor, representado en la mujer, la que a su vez se identifica en los ojos. Apretamos la melancolía, la tristeza, el desengaño, el dolor, el cansancio, el naturalismo.

Entre las críticas que se le han hecho al poeta figura su falta de sentimiento; en este soneto como en el anterior notamos un gran sentimentalismo, versos llenos de melancolía, cantados a un ser querido.

En el primer cuarteto ya percibimos esa tristeza y la anotación mitológica (Alcides) refuerza este sentido y produce una expresión misteriosa de fantasía, de misterio naturalista que hace que tengamos puesta nuestra atención en la sencillez y melancolía de los versos.

Nuestro tercer soneto es el que copiado textualmente dice

así:

Mientras por competir con tu cabello,  
oro bruñado el Sol relumbra en vano,  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al calvel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
de el luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.<sup>57</sup>

Este soneto es el número 228 y pertenece al mismo año  
1582.

La estructura que presenta es la siguiente: en los cuartetos rima el primer verso con el cuarto, y el segundo con el tercero. En el primer terceto riman los versos primero y tercero con el segundo del siguiente terceto, y el segundo verso del primer terceto con el primero y segundo verso del segundo terceto, como vemos en esta gráfica:

ABBA

ABBA

CDC

DCD

Presenta sinalefa en el primer cuarteto, en su segundo verso: bruñado el, relumbra en; en el tercer verso, menosprecio en medio el; en el cuarto verso: frente el. En el segundo cuarteto tenemos, en el segundo verso, que el; en el tercer verso: de el. En el primer terceto, primer verso: labio y; en el segundo verso,

<sup>57</sup> Ibid., p. 447.



fue en tu edad. En el segundo terceto, primer verso, sólo en plata o: en el segundo verso: tú y ello. En el último verso se presenta: tierra en, humo en, polvo en, sombra en. Tenemos además ejemplo de diéresis en: viola.

Hay encabalgamiento al unir el primer terceto con el segundo:

... oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o viola truncada ...

Este es uno de los sonetos en que con más claridad se puede apreciar el uso de las correlaciones. En los cuartetos nos presenta el asunto y lo examina, y en los tercetos lo resuelve.

Analizando tenemos la primera correlación:

|         |    |
|---------|----|
| Cabello | A1 |
| frente  | A2 |
| labio   | A3 |
| cuello  | A4 |

que tiene a su vez cuatro imágenes que guardan la misma correlación:

|         |    |
|---------|----|
| oro     | A1 |
| lilio   | A2 |
| clavel  | A3 |
| cristal | A4 |

La simetría que nos ha introducido el poeta es cuaternaria, la cual desarrolla en los tercetos. Estas imágenes las repite en orden pero desordenado, como contraste:

goza cuello (A4), cabello (A1), labio (A3) y frente (A2),  
oro (A1), lilio (A2), clavel (A3), cristal luciente (A4).

La resolución del último terceto nos llega por medio de otra correlación, que esta vez alude a lo marchito, a la destruc-

ción total, a la muerte:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada,

Con este final, en nada, da una vuelta a las construcciones lógicas y abstractas, sin llegar al punto de la desesperación. Es una nota nostálgica, que nos indica el desencanto, la conversión de todo en la vida. Encierra un profundo pensamiento de las cosas, de su ir y venir, es un grito de amargo desencanto.

Con este soneto hallamos un ejemplo de lo barroco, de la belleza del color para luego presentar el plano del desengaño. Por un lado goza, por el otro, se vuelve todo en nada. Es una dualidad en la cual la plurimembración ha sido perfecta, tanto cuando utiliza cuatro miembros como cuando los lleva a cinco.

En el último verso nos refuerza el pensamiento con lo sonoro, presentando las palabras con especial cuidado. Los sonidos se suceden con ritmo, que tal parece que se nos van las palabras lentamente hasta terminar en nada.

La brillantez de este soneto constituye una indudable conquista gongorina donde el tema nostálgico resalta, es uno de los más conocidos y famoso del poeta, y se ha dicho y comentado mucho sobre él. Crawford, quien realizó estudios sobre Góngora, le ve la influencia de B. Tasso; sin embargo, Giuseppe Ungaretti afirma que viene de la fuente petrarquesca, y Fucilla nos presenta un estudio con los dos sonetos de B. Tasso y Petrarca para que veamos lo absurdo de tales opiniones.<sup>58</sup>

---

58

Joseph G. Fucilla, Estudios sobre el petrarquismo en España, (Madrid: Revista de Filología Española, 1960), p. 254.

En este soneto, además, se comete la figura hiperbaton, ya que en su sintaxis normal sería:

Mientras el Sol relumbra en vano oro bruñido por competir con tu cabello, mientras el llano mira con medio menosprecio el lirio bello en tu blanca frente; mientras a cada labio, por cogello, siguen más ojos que al clavel temprano, y mientras triunfa tu gentil cuello del luciente cristal con desdén lozano; goza cabello, frente, labio y cuello que lo que antes fue en tu edad dorada, oro, lirio, clavel, cristal luciente, se vuelva no sólo en plata o viola truncada, tú y ello más juntamente en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Hay prosopopeya en el primer cuarteto al atribuirle al sol y al llano acciones que no pueden realizar, como competir y mirar respectivamente. En el segundo cuarteto, la vemos en siguen y triunfa, que las emplea a los ojos y al cuello, cuando no son aplicables a estos elementos.

Recorre a la metáfora y por medio de ella nos da unas bellas imágenes de la belleza de la mujer, identificada con los colores y la naturaleza. La primera metáfora la hallamos en oro bruñido, en el primer cuarteto, representando a los rayos del sol; el lirio es una forma de expresión que nos la encontramos con frecuencia en casi todas las obras de Góngora, aquí representa la frente de la mujer y la blancura.

El clavel es la representación de los labios rojos y el cristal, la figura, hecha materia, de la mujer. En el primer terceto también hace uso de la metáfora al decir oro, lirio, clavel, cristal luciente, que son imágenes del cabello, frente, labio y cuello. En el segundo terceto plata y viola truncada, son metafo-

ras utilizadas, la primera, para referirse a la vejez, la segunda, a lo marchito: se truecan en dos, a su vez. La primera representa el color frío del cabello que es cano, la segunda alude al cuello mustio de ella, como la vio tronchada.

El último verso es un retruécano, es una serie de palabras que expresan la idea de aniquilación.

El poeta, mediante las metáforas y las descripciones a modo de paralelo, nos lleva a la belleza de la mujer. Así pasamos de la imagen juvenil que leemos en las correlaciones a la vejez usando términos de muerte.

Los epítetos nos caracterizan al nombre y dan mayor énfasis: blanca frente, luciente orísta, gentil cuello, donde blanca, luciente y gentil, hacen de epíteto.

El tema resalta desde el primer instante, es la belleza de la mujer cantada por el poeta diciéndole que goce de ella mientras la posea, mientras los años no la marchiten. Así presenta un bello contraste y retorcimiento, puro barroco, correspondiendo las figuras a la idea.

Como temas, no solo hallamos el culto a la belleza, tenemos también, la desesperación, la melancolía, la destrucción, el desencanto.

El cuarto soneto a estudiar pertenece al año 1583 y aparece con el número 232, que reza así:

Ni en este monte, este aire, ni este río  
corre fiera, vuela ave, pece nada,  
de quien con atención no sea escuchada  
la triste voz del triste llanto mío;

y aunque en la fuerza sea de el estío  
 al viento mi querella encomendada,  
 cuando a cada cual de ellos más le agrada  
 fresca cueva, árbol verde, arroyo frío,

a compasión movidos de mi llanto,  
 dejan la sombra, el ramo y la hondura,  
 cual ya por escuchar el dulce canto

de aquel que, de Strimón en la espesura,  
 los suspendía cien mil veces. ¡Tanto  
 puede mi mal, y pudo su dulzura! 59

Su rima es la siguiente y que vemos en este esquema:

ABBA

ABBA

CDC

DCD

Presenta sinalefa en el primer cuarteto, en el primer verso: ni en, monte este aire, ni este río; en el segundo verso: vuela ave; en el tercer verso: sea escuchada; en el segundo cuarteto aparece en el verso primero, y aunque en, de el; en el segundo verso, querella encomendada; en el tercer verso: cuando a, de ellos, le agrada; en el cuarto, cueva árbol, verde arroyo. En el primer terceto, en el segundo verso: sombra el, ramo y, la hondura. En el segundo terceto, en su primer verso, de aquel, la espesura.

Observando el soneto que hemos presentado, al comenzar podemos apreciar el encabalgamiento en todos los cuartetos y tercetos. Este enlace refuerza el efecto de solemnidad y pompa que animan estos versos.

Sobre la plurimembración y la correlación, aparte de lo que explicamos en el capítulo cuarto diremos que la realiza de ma-

nera perfecta, demostrando en el primer verso, Ni en este monte, este aire, ni este río, el arranque ágil del tema del soneto. Casi siempre prefiere partir de la naturaleza en sus sonetos, creando un tono melancólico, aquietado y emotivo.

Las correlaciones tienen en común el tema de la naturaleza, las utiliza coordinadamente. Así, monte, fiera, cueva y sombra están formando una sólida unión; aire, ave, árbol y ramo realizan otro grupo encantador, la última unión de elementos está constituida por río, pece, arroyo y hondura.

Su interés es crear valor estético puro, empleando la descripción del paisaje, estilizando la forma por medio de su capacidad musical, poniendo la mayor dulzura para lograr simetría.

Leyendo estos versos nos llega una melodía lenta, cadenciosa, que nos hace mantener un mismo ritmo como de melancolía, susurro o llanto lastimero.

El verbo que introduce es de movimiento, correr, volar, nadar, mover, dejar, pero aplicados en su valor contradictorio pues el poeta no nos dice que la fiera corre, que el ave vuela o que el pez nada, por lo contrario, nos explica que nada sucede. Así, los verbos de movimiento indican tranquilidad, calma, reposo. Lo auditivo está presente y se representa en el verbo escuchar que refuerza el sentimiento de compasión y tristeza. Remata el soneto con su conocida técnica de efecto, ... puede mi mal y pudo su dulzura!, que deja en nosotros un dulce recuerdo.

Como en toda su obra literaria, abusa del hiperbaton ya que el verso en su orden normal sintáctico debería ser:

Ni fieras corre en este monte, ave vuela este aire,  
ni pece nada este río; de quien la triste voz del  
triste llanto mío, no sea escuchada con atención,  
aunque mi querella sea encomendada en la fuerza al  
viento de el estío y cuando a cada cual de ellos  
más le agrada, fresca cueva, árbol verde, arroyo  
frío movido a compasión de mi llanto, dejan ya la  
sombra, el ramo y la hondura, por escuchar el dulce  
canto, cual, de aquel, que lo suspendía cien  
mil veces. ¡Tanto puede mi mal y pudo su dulzura!

Hay prosopopeya al referirse a l final del primer cuarteto al llanto atribuyéndole propiedades del hombre, como la voz, afirmando que el llanto tiene una voz triste. En el primer verso que aparece en el primer terceto, nos expresa que el lamento es tan triste que los animales dejan su lugar por escucharle, otra prosopopeya a modo de paralelo.

La cita mitológica de Strimón utilizada como perífrasis refuerza el efecto de melancolía mantenido en toda la composición.

Las imágenes en este soneto son claras y definidas, entre ellas tenemos la imagen pura del monte, del aire y del río, de la naturaleza en si, poblada de sus respectivos seres. Empieza describiendo el sitio donde se hallan estos seres y los asocia con el lamento de un pobre enamorado.

La metáfora que vemos es la del último verso del primer cuarteto, la triste voz, refiriéndose al acto de llorar.

El epíteto nos enfatiza la acción, como notamos en triste voz, triste llanto, fresca cueva y dulce canto, donde triste, fresca y dulce, marcan el compás melancólico que predominan en el soneto.

El argumento tiene como tema la tristeza, el desengaño,

la cronología, al comprobar el orden de los elementos que utiliza, el dolor, el espiritualismo. Es en resumen una lamentación de amor expresada en forma poética, que logra un maravilloso efecto por el juego de las correlaciones.

El quinto soneto que exponemos es del año 1583, catalogado como el 235 en sus obras, y dice:

Ilustre y hermosísima María  
mientras se dejan ver a cualquier hora  
en tus mejillas la rosada Aurora,  
Febo en tus ojos, y en tu frente el día;

y mientras con gentil descortesía  
mueve el viento la hebra voladora  
que la Arabia en sus venas atesora  
y el rico Tajo en sus arenas cría;

antes que de la edad Febo eclipsado,  
y el claro día vuelto en noche oscura,  
huya la Aurora de el mortal nublado;

antes que lo que hoy es rubio tesoro  
venza a la blanca nieve su blancura,<sup>60</sup>  
goza, goza el color, la luz, el oro.

La rima se presenta de la forma siguiente:

ABBA

ABBA

BBA

CDC

Los cuartetos riman entre sí sus versos primero y cuarto y segundo y tercero. Los tercetos se presentan rimando; el primer terceto, su primer verso con el tercero y el verso segundo con el segundo del próximo terceto. En el segundo terceto se forma la rima con el primer y tercer verso.

Hay sinalefa en el primer cuarteto, verso tercero, rosa-  
da Aurora; en el cuarto verso: Febo en; y en; frente el; en el

---

<sup>60</sup> Ibid., p. 450.



segundo cuarteto la tienen los versos segundo, mueve el, y tercero, la Arabia en, así como también el cuarto, y el, Tajo en. En el primer terceto aparece en la primera línea, la edad, Febo eclipsado; en la segunda, y el, vuelto en, noche oscura; en la tercera, la Aurora, de el; en el segundo terceto, en la primera línea tenemos, que es; en la segunda línea, venza a; en la tercera, goza el.

Utiliza encabalgamiento en todo el soneto para ensartar el sentido de belleza física en todos los versos, para no perder ese ritmo cadencioso que se observa en esta composición.

Aunque no hay una clara aliteración, si podemos decir que en el segundo cuarteto la "R" y la "S" perduran, produciendo como un susurro y murmullo del viento, al igual que las anteriores, el movimiento y el color componen los versos.

La plurimembración se presenta y la vemos en el primer cuarteto, en el último verso, que es un verso bimembre:

Febo en tus ojos,/ y en tu frente el día;  
utiliza tres miembros en este cuarteto, pero los separa, dejando al primer miembro, las mejillas, en el verso tercero, y a los ojos y a la frente, en el cuarto. La correlación es clara:

|                |                |
|----------------|----------------|
| mejillas       | A <sup>1</sup> |
| ojos           | A <sup>2</sup> |
| frente         | A <sup>3</sup> |
| hedra voladora | A <sup>4</sup> |

La hedra voladora la introduce en un plano imaginario, metafórico que hace difícil apreciarla a primera vista. Desecha el plano real, el cabello y lo identifica con la hedra, calificándola de voladora por estar el viento moviéndola. La correlación se unifica

con otra que nos agrega al final del soneto para condensarlo, teniendo como género común el color, por el cual sentía una frenética pasión:

|       |    |
|-------|----|
| color | B1 |
| luz   | B2 |
| oro   | B3 |

Como resumen, en el primer cuarteto emplea los términos de la realidad, en el final utiliza lo abstracto, lo irreal, y finaliza el soneto con las correlaciones de color semejando un grito de esperanza, de ansia hacia la más radiante belleza.

Hay hipérbole, por lo tanto presentamos el soneto en su sintaxis regular:

Ilustre y hermosísima María, mientras se dejan  
ver la rosada Aurora en tus mejillas, Febo en  
tus ojos y el día en tu frente, a cualquier hora;  
y mientras el viento con gentil descortesía mueve la hedra voladora que la Arabia atesora  
en sus venas y el río Tajo cría en sus arenas;  
antes de que huya la Aurora, el claro día  
vuelto en noche oscura y Febo, el mortal nublado,  
eclipsado de la edad; antes de lo que es  
hoy rubio tesoro venza la blancura a la blanca  
nieve goza, goza el color, la luz, el oro.

Recorre a la antítesis en el verso segundo del primer terceto, al contraponer los juicios:

... y el claro día vuelto en noche oscura.

Se comete la figura de pensamiento paradójica al decir:

... venza a la blanca nieve su blancura,...

cualidades que a primera vista nos lucen contradictorias cuando en realidad no lo son, ya que en este caso quiere decirnos el poeta que lo que es hoy cabello rubio (rubio tesoro) al ponerse canoso, venza la blancura que posee la nieve.

Hay que señalar la perífrasis, ya que el poeta para describirnos y realzar el cabello rubio de ella que es movido por el viento hace alusión al oro de la Arabia y a las arenas auríferas del Tajo.

Estas descripciones de la Aurora y del Sol las usa en sus versos serios y en las composiciones humorísticas. Al igual que los petrarquistas, dibuja figuras y las usa como fuentes para producir otras metáforas. Aquí no pasa desapercibida la belleza juvenil descrita como Aurora rosada o febo dorado cuyo color y brillantez son de poca duración. Seguido a esto debemos de mencionar el colorismo por tener tanta importancia en este soneto. El día es otra metáfora alusiva al color, a lo diáfano y claro; en el cuarteto primero, en la línea segunda, utiliza hebra voladora para describirnos el movimiento de la mujer cuando le bate el viento.

En el primer terceto presenta la correlación de los años y su acción en los besos de la mujer; Febo, atribuido a los ojos queda eclipsado por los años. El claro día como metáfora de la frente se convierte por el efecto del tiempo en noche oscura, buena identificación de la vejez. La Aurora rosada que es la metáfora para representar la tez de ella, se convierte en nublada sobre el cuerpo humano.

El último terceto, el que resuelve, lleva las metáforas de rubio tesoro por pelo rubio, blancura, al referirse al pelo de ella que ya está cubierto de canas.

El asunto más importante de esta composición poética es el canto a la belleza de la mujer. Es una representación vivida

del futuro de ella, que lo apreciamos en el primer cuarteto al describir a María.

Los elementos que utiliza como tema son: la personificación, la fuerza del tiempo, la naturaleza, el colorismo, el desencanto y la melancolía. Estos dos últimos nunca expresados como en otros de sus sonetos, trata de la tristeza que siente el poeta al decirnos que todo pasa y se vuelve marchito.

El próximo soneto que vamos a estudiar es el número 238 perteneciente al 1584, que refiere:

La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas destilado  
y a no invidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

amantes no toqueis si queréis vida;  
porque entre un labio y otro colorado  
Amor está, de su veneno armado,  
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañéis las rosas, que a la Aurora  
diréis que, aljofaradas y olorosas,  
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo, y no rosas,  
que despues huyen de el que incitan ahora,  
y solo de el Amor queda el veneno.<sup>61</sup>

Presenta su estructura de la forma siguiente:

ABBA

ABBA

CDE

DCE

La sinalefa ocurre de esta forma: en el primer cuarteto, en el primer verso: que a; en el tercer verso: y a no invidiar; en el cuarto verso: que a; ministra el; de Ida. En el segundo cuarteto la vemos en el segundo verso: porque entre un labio y otro; en el tercer verso: veneno armado; en el verso cuarto: sierpe es-

condida. En el primer verso figuran: no os; que a la Aurora;  
que aljofaradas; y olorosas. En el último terceto vuelve a ocurrir  
 en el primer verso: Tántalo y; en el segundo verso: de el; que in-  
citan; de el; queda el.

Presenta encabalgamiento entre los cuartetos e igual entre los tercetos, pero no une los cuartetos con los tercetos.

Comete la figura hiperbaton, volviendo el soneto a su orden sintáctico, nos dice:

La dulce boca que convida a gustar un humor distilado entre perlas y a no invidiar aquel licor sagrado que el garzón de Ida ministra a Júpiter, no toquéis amantes, si queréis vida; porque Amor está armado de su veneno entre un labio y otro colorado, cual sierpe escondida entre flor y flor. Las rosas aljofaradas y olorosas, que diréis que la Aurora se le cayeron del purpúreo seno, no os engañen; son manzanas de Tántalo que huyen después de el que incitan ahora, y no rosas de Amor que solo queda el veneno.

La figura de pensamiento símil es presentada en el segundo cuarteto, en el verso cuarto al decirnos el poeta estas líneas:

... cual entre flor y flor sierpe escondida.

En este caso nos está comparando a los labios con las flores.

Presenta una frase exagerada al decir en el primer verso del segundo cuarteto:

... amantes no toquéis si queréis vida;

Por lo tanto hace uso de la hipérbole, el amor no puede quitar vida, pero con esta figura da un toque de efecto melodramático.

También se advierte en el verso tercero:

... Amor está, de su veneno armado,...

lo cual es otra exageración pues algo abstracto como el amor no

puede estar armado, pero esta nota de precaución produce en el soneto una intención o llamada de aviso a los amantes.

La prosopopeya se ofrece en varios ejemplos, en el primer cuarteto, al decir:

... La dulce boca que a gustar convida ...

Le atribuye a la boca la acción de convidar; más abajo dice:

... y a no invidiar aquel licor sagrado ...

Por consiguiente le incluye el poder de envidiar. En el terceto final se expresa diciendo:

... manzanas son de Tántalo, y no rosas,  
que despues huyen de el que incitan ahora,  
y solo de el Amor queda el veneno.

Aquí, la prosopopeya se refiere a las manzanas al emplear el verbo huír e incitar, ambos propios de los seres animados.

Recorre a la perífrasis en el primer cuarteto, la introduce al hacer mención de Júpiter y el garzón de Ida. Es un recurso mitológico de efecto, hace culta la poesía y es otra manera de huír de la realidad de las cosas, así puede referirse el mismo nombre utilizando palabras distintas.

En el terceto final, da un rodeo con las perlas que son los dientes, los labios con las rosas, hasta llegar a Tántalo, personaje mitológico que por revelar los secretos que Zeus le había confiado fue castigado a morir. El castigo consistió en llevarle a los labios agua para luego retirársela. En la cabeza le colocaron frutas deliciosas (manzanas) que se las apartaban al querer cogerlas. Al mencionar aquí el castigo éste, significa tener ante los ojos las cosas que se desean y luego no poder ad-

quirirlas.

Las metáforas que incluye son de distintas clases. Empieza presentándolas en el cuarteto primero en el segundo verso;

... un humor entre perlas destilado ...

Las perlas representan los dientes que tienen la cualidad de la blancura al igual que las perlas. En el segundo cuarteto no aleja del mundo real de nuevo, y nos lleva a la sierpe como representación abstracta de lo simbólico y metafórico del dolor, del desencanto.

Basándonos en el trabajo realizado por Gerardo Diego, presentamos un soneto de Torquato Tasso en el cual se aprecia la similitud entre este y el de Góngora:

Quel labro che le rose han colorito  
mode si sporge e tumidetto in fuore  
spinto per arte, mi cred'io d'Amore,  
a fare a i baci insidioso invito.

Amanti, alcun non sia cotanto ardito  
ch'osi appresarsi ove tra fiore e fiore  
si sta qual angue ad attoscarvi il core  
quel fiero intento; io'l veggio e ve l'addito.

Yo, ch'altre volte fui ne le amorose  
insidie colto, or ben le riconosco,  
o le discopro, o giovinetti, a voi;

quasi pomi di Tántalo, le rose  
fansi a l'incontro e s'allontanar poi:  
sol resta Amor che spira fiamma e toscó.<sup>62</sup>

Como apreciamos ambos sonetos son superiores. Góngora al sustituir labio por boca, la alusión a las mejillas resulta más perfecta, así las mejillas son manzanas de Tántalo. En cambio no

<sup>62</sup> Gerardo Diego, Nuevo Escorzo de Góngora, (Santander: Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1961), p. 42.

puede evitar la referencia al garzón de Ida, Ganímedes, que le lleva a la novedad atrevida de nombrar el humor a la saliva.

Diego alaba y admira, como Góngora forma sus juegos de ritmo y cita de ejemplo el soneto que ofrece nuestro autor al separar a uno y otro labio, y a flor y flor, demostrando que se puede ser original y personalísimo siguiendo tan de cerca ajena pauta. También expresa su admiración por el uso de la mitología y de la imagen que hace de la caída de unas flores del seno de la Aurora, porque nos dice Diego que aquí las emplea sensualmente con un fin profano, después las usará a efectos divinos como en sus famosas Letrillas dedicadas a l Niño Jesús.

El asunto de este soneto representa una advertencia a los amantes, comparando el amor con los labios de la mujer. Lo identifica con la amante. Los efectos del amor engañado, del traicionero y falso son representados con metáforas y alusiones mitológicas. En este tema del dolor producido por el amor se alcanza una gran espiritualidad al simbolizarlo con la sierpe.

Recorre a la naturaleza como siempre, y en ella esconde al veneno del amor. Notamos en esta obra poética todo lo sensual de su poesía. Reviste lo que de otro modo pecaría de peligroso y atrevido.

El soneto que examinaremos a continuación es el que Góngora dedicó a Córdoba, su ciudad natal, y que figura entre los más populares del poeta.

Falla, en uno de los centenarios de Góngora, lo eligió para honrarlo con su música, colaborando así a su homenaje. Este so-



76.  
neto lo escribió el poeta en el año 1585 y en la clasificación ocupa el número 244. Por lo muy conocido que es este soneto y lo mucho que se ha estudiado no profundizaremos mucho en su análisis.

Este soneto guardaba para él un encanto especial y lo demuestra con ese arranque pasional de su corazón, con gran amor lo compone y se nota la verdadera alabanza sin ser obligada, ni lisonjera, es el poeta expresando su propio sentir a su ciudad idolatrada.

Fue escrito cuando el poeta contaba 24 años. Es testimonio del amor que sentía por su tierra, la que jamás pudo olvidar. Este soneto está lleno de sentimiento una prueba más para aquellos que lo acusan de frialdad en su poesía, y esto se comprueba en las siguientes líneas:

!Oh excelso muro, oh torres coronadas  
de honor, de majestad, de gallardía!  
!Oh gran río, gran rey de Andalucía,  
de arenas nobles, ya que no doradas!

!Oh fértil llano, oh sierras levantadas  
que privilegia el cielo y dora el día!  
!Oh siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas cuanto por espadas!

!Si entre aquellas rúinas y despojos  
que enriquece Genil y Dauro baña  
tu memoria no fue alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos  
ver tu muro, tus torres y tu río,  
tu llano y sierra, oh patria, oh flor de España! <sup>63</sup>

El cuadro de su rima es el siguiente:

---

<sup>63</sup> Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Luis de Góngora. Obras completas, (Edición Quinta, Madrid: Aguilar, 1961), p. 455.

Presenta sinelefa en el cuarteto primero, en el primer verso: Oh excelso; muro oh; en el segundo verso: de honor; en el tercer verso: de Andalucía; en el cuarto verso: de arenas. En el segundo cuarteto, primer verso tenemos: llano oh; en el segundo verso: privilegia el; cielo y; dora el. En el primer terceto, primer verso: si entre aquellas; en el segundo verso: que enriquece; en el tercer verso: fue alimentado. En el segundo terceto, en el tercer verso: llano y sierra oh patria oh, de España.

Hay diéresis en: gloriosa, que aparece en el cuarteto segundo, verso tercero, y en, ruínas, que la encontramos en el primer terceto, en el primer verso.

El encabalgamiento tiene lugar sólo entre los tercetos, reforzando el sentimiento del poeta hacia Córdoba identificado en sus ausentes ojos.

La plurimembración nos la ofrece clara y perfecta, como se demostró en el capítulo cuarto. Debemos agregar que las correlaciones están a su vez bien definidas. Así tenemos como primera correlación la que vemos en el primer cuarteto:

|          |    |
|----------|----|
| muro     | A1 |
| torres   | A2 |
| ruínas   | A3 |
| despojos | A4 |

Esta correlación tiene por género común lo material, las edificaciones. La próxima correlación está formada por los elementos que cito a continuación y que se encuentran en el mismo cuarteto, en su segundo verso:

|           |    |
|-----------|----|
| honor     | B1 |
| majestad  | B2 |
| gallardía | B3 |

Forman aquí una bella unión de lo abstracto al referirse a los muros y torres de Córdoba. En esta misma descripción de su ciudad utiliza otra correlación donde el elemento común a todos es la naturaleza, una verdadera geografía universal:

|         |    |
|---------|----|
| río     | C1 |
| arenas  | C2 |
| llanos  | C3 |
| sierras | C4 |
| cielo   | C5 |
| día     | C6 |
| Ge nil  | C7 |
| Dauro   | C8 |

Es emocionante notar el profundo canto que encierra este soneto. Es una hermosura de homenaje. Culto a la patria que adora, amor del poeta por el paisaje y el campo andaluz. Esto último lo podemos apreciar en estos versos que culminan la expresión de su amor patrio:

...nunca merezcan mis ausentes ojos  
ver tu muro, tus torres y tu río,  
tu llano y sierra, oh patria, oh flor de España!

El remate del verso es de gran significado emotivo; el juego de los elementos es magistral. Lleva unido siete miembros que logran un final de efecto ya conocido.

Donde menos altera la sintaxis normal es en este soneto que debe rezar así:

¡Oh exco lso muro, oh torres coronadas de  
honor, de majestad, de gallardía!  
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía, de  
arenas nobles, ya que no doradas!  
¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,  
que el cielo privilegia y el día dora!

¡Oh siempre gloriosa patria mía, tanto  
 por plumas cuanto por espadas!  
 ¡Si tu memoria no fue alimento mío en-  
 tre aquellas ruinas y despojos que Ge-  
 nil enriquece y Dauro baña, nunca me-  
 rezcan mis ojos ausentes ver tu muro,  
 tus torres y tu río, tu llano y sierra,  
 oh patria, oh flor de España!

Entre las figuras de pensamiento tenemos la antítesis, en el primer cuarteto, en el tercer verso:

... de arenas nobles, ya que no doradas!

La hipérbole la apreciamos al exagerar las cualidades del río considerándolo como una persona:

... de honor, de majestad, de gallardía!

La prosopopeya se presenta en el primer cuarteto, al comienzo de éste; le atribuye cualidades de los seres a las torres diciendo: oh torres coronadas, de honor, de majestad, de gallardía

Recorre a la perífrasis en el primer cuarteto al llamar al río Guadalquivir, rey de Andalucía, haciéndole alabanza a su grandeza y majestuosidad.

Al referirse a las figuras literarias, aquellos celebres escritores de Córdoba, para evitar mencionarlos se refiere a los mismos mediante la metáfora plumas. También identifica con la palabra espadas a aquellos soldados importantes que le dieron gloria a dicha ciudad.

La imagen que tenemos es clara y sencilla. Se nos presenta en nuestra mente la bella ciudad de Córdoba tal como la describe el poeta, con sus ríos y sus ruinas. Así mismo vemos la imagen que nos ofrece el poeta del amor patrio.

Nos brinda algunos paralelos como el del cuarteto segundo que para explicarnos los privilegios de la naturaleza sobre esta tierra nos dice:

... ¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,  
que privilegia el cielo y dora el día!

En este mismo cuarteto termina con un verso bímembre a modo de paralelo:

... tanto por plumas cuanto por espadas!

En el primer terceto, verso segundo, describe magistralmente la importancia de los ríos en Córdoba y los presenta bajo otro paralelo:

... que enriquece Genil y Dauro baña ...

Sobre el tema no vamos a extendernos, ya que de él hemos hablado durante este estudio, sólo haremos notar que es un magnífico soneto dedicado a su tierra natal, en el que canta las bellezas de ella. Aparecen como elementos: el amor a la patria, la ausencia, la nostalgia, la naturaleza.

El octavo soneto que vamos a explicar fue escrito en el año 1582, clasificado con el número 219, el cual dice así:

Al tramontar del Sol, la ninfa mía,  
de flores despojando el verde llano,  
cuantas truncaba la hermosa mano,  
tantas el blanco pie crecer hacía.

Ondeábale el viento que corría  
el oro fino con error galano,  
cual verde hoja de álamo lozano  
se mueve al rojo despuntar del día;

mas luego que ciño sus sienes bellas  
de los varios despojos de su falda  
(termino puesto al oro y a la nieve),

juraré que lució más su guirnalda  
con ser de flores, la otra ser de estrellas<sup>64</sup>  
que la que ilustra el cielo en luces nueve.

Su rima es la siguiente:

ABBA

ABBA

CDE

DCE

Los ejemplos que cito a continuación todos presentan sinalefa. En el segundo verso del primer cuarteto: despojando el; en el tercer verso: la hermosa. En el segundo cuarteto, en el primer verso: ondeábale el; tercer verso: verde hoja de álamo; en el cuarto: mueve al. En el primer terceto, tercer verso: puesto al; y a. En el segundo terceto, segundo verso: la otra; en el tercer verso, que ilustra el cielo en.

Tratando de llevar al verso un tono suave, utiliza el encabalgamiento para unir los tercetos en forma de ligadura blanda y sutil.

Ocurre el hiperbaton ya que su orden sintáctico normal debía de ser:

Al tramontar del Sol, la ninfa mía, despojando de flores el verde llano, el blanco pie hacía crecer tantas, cuantas troncaba la hermosa mano. El viento que corría ondeábale el oro fino con error galano, cual verde hoja de álamo lozano se mueve al rojo despuntar del día; mas luego que ciñó sus sienes bellas de los varios despojos de su falda (termino puesto al oro y a la nieve); juraré que lució más su guirnalda con ser de flores, que la otra la que ilustra el cielo en ser luces de nueve estrellas.

Presenta un paralelo en estas líneas que cito a continuación y que aparecen en el primer cuarteto, en los versos segundo y

tercero:

...cuantas troncaba la hermosa mano,  
tantas el blanco pie crecer hacía.

Para expresarse sobre la guirnalda que luce la muchacha en sus cabellos nos presenta otro paralelo en el segundo terceto, en sus versos segundo y tercero:

...juraré que lució más su guirnalda  
con ser de flores, la otra ser de estrellas,

El símil, otra figura de pensamiento, es utilizada para resaltar el color rubio del cabello de ella que se mueve cual hoja verde, y el poeta lo describe así:

...cual verde hoja de álamo lozano  
se mueve a l rojo despuntar del día;

Estos versos los podemos hallar en el segundo cuarteto, en las líneas tercera y cuarta.

Recorre a la perífrasis para rematar el soneto, puesto que después de citar el bello paralelo sobre las guirnaldas, al referirse a la que ilustra el cielo nos lleva a la constelación celeste que tiene las nueve estrellas.

Ejemplo de hipérbole son estos versos que cito, donde nos dice que el pie blanco de ella hacía crecer las flores. Pertenece al primer cuarteto, cuarta línea:

...tantas el blanco pie crecer hacía.

La metáfora nos lleva a llamar a la bella doncella, ninfa recurriendo a una alusión mitológica. Así lo comprobaremos en el primer cuarteto, primera línea. En el segundo cuarteto, segunda línea, el poeta vuelve a irse del plano real para el imaginario y

utiliza la palabra oro fino en lugar de cabello rubio, bella metafora de color que logra un marcado efecto estético. También con este mismo fin tenemos la palabra nieve para referirse al color blanco.

Las imágenes que podemos apreciar son de gran colorido y en ellas sobresale el verde del llano, el rojo del día, el oro de su cabello y el blanco de su pie, que nos conducen a una idea en general de la mujer, teniendo esta imagen como marco la naturaleza.

El argumento es el canto a la mujer, unido con la naturaleza, que logra un fondo armónico de colorido que cromatiza la acción. Como elementos que figuran en el soneto tenemos la belleza, la ciencia, la decoración y el naturalismo.

Ahora pasaremos a estudiar el noveno soneto que tiene el número 265 en la clasificación y fue escrito en 1600, el cual expresa:

Pender de un leño, traspasado el pecho  
y de espinas clavadas ambas sienes,  
dar tus mortales penas en rehenes  
de nuestra gloria, bien fue heroico hecho;

pero más fue nacer en tanto estrecho,  
donde, para mostrar en nuestros bienes  
a donde bajas y de donde vienes,  
no quiere un portalillo tener techo.

no fue esta más hazaña, oh gran Dios mío,  
del tiempo, por haber la helada ofensa  
vencido en flaca edad con pecho fuerte

(que más que sudar sangre que haber frío),  
sino porque hay distancia más inmensa  
de Dios a hombre, que de hombre a muerte.<sup>65</sup>



Este soneto presenta el siguiente esquema de sus rimas:

ABBA

ABBA

CDE

CDE

La sinalefa se aprecia en los siguientes versos que ofrecemos a continuación. En el primer cuarteto, verso primero, de un traspasado el; en el segundo verso, de espinas; en el cuarto verso, heroico hecho. En el segundo cuarteto, en el primer verso, tanto estrecho; en el cuarto verso, quiere un. En el primer terceto, en el primer verso, fue esta, hazaña oh; en el segundo verso: la helada ofensa; en el tercer verso: vencido en; flaca edad. En el segundo terceto, primer verso: que haber; en el segundo verso: porque hay; en el tercer verso, a hombre, de hombre a.

Hay encabalgamiento para unir los cuartetos y para enlazar los tercetos pero no lo utiliza para la unión entre los tercetos y los cuartetos.

En el primer cuarteto utiliza la "S" y "Ch". Con estos sonidos adquiere el soneto un movimiento acompasado, de reposo, de sobriedad, de quietud. No hay notas con sonidos fuertes que interrumpan este íntimo silencio que tal parece que nos lleva a la meditación. El sonido de la "Ch", al final, refuerza el verso y tal parece que nos invita al silencio.

Observemos la bimembración en el primer cuarteto, donde comienza con dos miembros perfectamente relacionados:

Pender de un leño, / traspasado el pecho...

En el segundo cuarteto vuelve a mostrarnos su técnica:

... a donde bajas / y de donde vienes,...

En el primer terceto, recurre de nuevo al verso bimembre. Recorde-

mos que Góngora era conocedor de su público y al mismo tiempo de su técnica. Al utilizar esta bimetración sabía que la composición adquiriría un valor extraordinario:

... vencido en flaca edad/ con pecho fuerte...

En el último terceto presenta otra bimetración:

...(que más fue sudar sangre/ que haber frío),...

En el mismo terceto aparece:

... de Dios a hombre,/que de hombre a muerte.

El jugueteo con los bimbres es perfecto. Con este final refuerza el efecto de solemnidad religiosa.

Evitando el hipérbaton, el poema diría así:

Hecho bien heroico fue pender de un leño, el pecho traspasado, ambas sienes clavadas de espinas y dar tus penas mortales en rehenes de nuestra gloria; pero, tanto más fue nacer en un estrecho portalillo, donde no quiere tener techo para mostrar en nuestros bienes, de donde vienes y a donde bajas.

Oh, gran Dios mío, esta hazaña no fue más del tiempo por haber vencido la helada ofensa con pecho fuerte en flaca edad (que más fue sudar sangre que haber frío), sino porque hay distancia más inmensa de Dios a hombre, que de hombre a muerte.

Tratando siempre de llevar a sus sonetos la nota artística más conveniente recurre a la antítesis. Se nos presenta en el segundo cuarteto, en el tercer verso:

... a donde bajas y de donde vienes, ...

Con estas frases opuestas, resalta lo emotivo, pues tal parece que a nuestros oídos llega una voz sobrenatural diciéndonos: Yo nací pobre para darte ejemplo, para mostrarte de donde vienes y a donde

bajas: ¡bella meditación y alusión! En otras palabras, que bajas a la tierra ya que polvo eres.

Este continuo juego de palabras, su misma contraposición, hace su poesía muy agradable a los sentidos. Lo auditivo y lo visual adquieren gran relieve e importancia en este soneto. El retorcimiento de las expresiones alcanza un valor desmesurado.

Entramos en el segundo terceto y su inicio es otro arranque de carácter patético y de un enorme sentimiento religioso.

En el primer terceto utiliza la paradoja:

... vencido en flaca edad con pecho fuerte...

En el segundo terceto la apreciamos de nuevo, ahora no esta intercalada, ahora la presenta en su posición preferida, al final del soneto, encerrando una sentencia de inigualable fervor religioso, verdadero ejemplo de sentimiento devoto:

... sino porque hay distancia más inmensa  
de Dios a hombre, que de hombre a muerte.

Al leer los versos del segundo cuarteto encontramos un verso donde el poeta hace uso de la prosopopeya:

... no quiere un portalillo tener techo...

Le atribuye condiciones al portalillo que sólo son posibles de apreciar en el ser humano.

En la frase flaca edad tenemos una alusión metafórica, de más está decir que la edad no es ni flaca ni gorda, pero aquí el la usa para evitar el término recién nacido al referirse al nacimiento del Niño Jesús.

Las imágenes en este soneto, no las presenta forzadas,

son claras y desde el comienzo las apreciamos. La primera que vemos es la formada por la descripción que nos hace del Cristo Crucificado para luego introducir la del nacimiento en un estrecho portalillo.

Sobre el contenido del argumento, podemos decir que es un trémulo homenaje al nacimiento del Niño Jesús. Nos describe la muerte de Cristo en una bella comparación en relación con el nacimiento. También tiene por asunto la reflexión, en este caso sobre la vida haciéndonos ver las cosas desde el punto de vista de un verdadero cristiano.

El soneto que vamos a presentar, el décimo, fue dedicado al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos. Este soneto fue escrito en el año 1621 y lleva el número 362.

Las que a otros negó piedras Oriente,  
émulas brutas del mayor lucero,  
te las expone en plomo su venero,  
si ya al metal no atadas, más luciente.

Cuanto en tu camarín pincel valiente,  
bien sea natural, bien extranjero,  
afecta mudo voces, y parlero  
silencio en sus vocales tintas miente;

miembros apenas dio al soplo más puro  
del viento su fecunda madre bella;  
Iris, pompa del Betis, sus colores;

que fuego él espirando, humo ella,  
oro te muerden en su freno duro,  
oh esplendor generoso de señores.<sup>66</sup>

Este soneto presenta la rima en la forma siguiente:

ABBA

ABBA

CDE

DCE

La sinalefa se presenta en este soneto. La vemos en su primer cuarteto, en el primer verso: a otros; en el tercer verso: expone en; en el cuarto: ya al; no atadas. En el segundo cuarteto, en el primer verso: cuanto en; en el cuarto verso: silencio en. En el primer terceto, primer verso: dio al. En el segundo terceto, primer verso: fuego el; humo ella.

La bimembración la encontramos en el segundo cuarteto para caracterizar a los pintores y decirnos que el conde simpatizaba igual con los pintores de España que con los extranjeros:

... bien sea natural, bien extranjero,...

En el comienzo del último terceto introduce otro bimembre, para celebrar a los caballos. El efecto conseguido demuestra su dominio en la técnica del bimembre.

Comete la figura hiperbaton ya que altera el orden normal de la oración. Ordinariamente diría así:

Las piedras que Oriente negó a otros, émulas  
brutas del mayor lucero, su venero te las ex-  
pone en plomo mas luciente, ~~si~~ ya no atadas  
al metal.

En tu camarín cuanto pincel valiente, bien  
sea natural, bien extranjero, mudo afecta  
voces y parlero miente silencio en sus tin-  
tas vocales.

Su fecunda madre bella dio apenas miembros  
al soplo más puro del viento; Iris, pompa  
del Betis, sus colores; que él espirando  
fuego en su freno duro, ella humo, te muer-  
den oro, oh esplendor generoso de señores.

Notamos la presencia de un paralelo en el segundo terceto:

... que fuego él espirando, humo ella,...

La metáfora la tenemos en la palabra natural. No desea decirnos el pintor nativo, el español, y recurre a natural. Para describirnos el caballo veloz y de bellos colores, utiliza la mitología, citándonos a Iris, y a la geografía, empleando al Betis, nombre que se daba en la época romana al río Guadalquivir, haciendo gala de sus conocimientos.

Hace uso de la perífrasis. Al explicarnos la procedencia de los diamantes que poseía el conde, nos presenta el Oriente. Al hablar de los caballos pasamos a la mitología, al mencionar a Iris. Nos lleva a la geografía al referirse al Betis. En resumen, un compendio de ciencias en general, algo muy del gusto del poeta, transportarnos a varios sitios en un soneto.

Recurre a la paradoja. Al leer en el segundo cuarteto estos versos, que refiero más abajo, nos imaginamos que se contradicen por la manera de enfocarlos el poeta. Lo que realmente desea decirnos es que los célebres pintores cuyo pincel es mudo, hace saltar voces por la belleza tan impresionante de las pinturas que parecen que hablan. En el segundo verso nos expresa casi lo mismo, que las letras que pintan de colores mienten silencio, es decir, que las pinturas son tan expresivas que emiten sonidos. El verso es el siguiente:

... afecta mudo voces, y parlero  
silencio en sus vocales tintas miente;

En estos mismos versos, nos introduce la antítesis al utilizar las siguientes frases: mudo voces y parlero silencio.

Hay prosopopeya al expresar pincel valiente, donde atri-

buye el adjetivo valiente al pincel, siendo esta una cualidad que pertenece al ser humano.

El epíteto lo emplea en el primer cuarteto en la frase mayor lucero para caracterizarlo. En el primer cuarteto también cita fecunda madre.

Comete la hipérbole en el terceto final al decir, exageradamente oro te muerden.

Al mismo tiempo podemos decir que oro es una metáfora que simboliza el dinero. Nos da a entender que estos gustos que eran del agrado del conde le costaban bastante dinero. Otro ejemplo de metáfora lo hallamos en lucero, llamando así al diamante que brilla como el lucero.

Las imágenes que se forman de estas descripciones nos llevan a imaginarnos enormes diamantes que vienen del Oriente. También llegan a nosotros las imágenes que nos proporcionan los cuadros que en su silencio hablan y los caballos que corren como el viento.

El tema no es más que una alabanza al conde de Vilamediana, su gran amigo y a la vez uno de los más grandes admiradores del poeta cordobés. El asunto principal es reconocer en este señor su gran gusto por las piedras preciosas, los pintores y los caballos.

El undécimo poema que vamos a presentar para analizar es del año 1608, marcado con el número 295, el cual dice:

Mientras Corinto, en lágrimas desecho,  
la sangre de su pecho vierte en vano,  
vende Lice a un decrepito indiano

por cient escudos la mitad del lecho;

¿quién, pues, se maravilla de este hecho,  
sabiendo que halla ya paso más llano,  
la bolsa abierta el rico pelicano,  
que el pelicano pobre abierto el pecho?

Interés, ojos de oro como gato,  
y gato de doblones, no Amor ciego,  
que leña y plumas gasta, cient arpones

le flechó de la aljaba de un talego.  
¿Que Tremecén no desmantela un trato,  
arrimándole al trato cient canones?<sup>67</sup>

El esquema que se presenta en este soneto es el que sigue

ABBA

ABBA

CDE

DCE

Recorre a la sinalefa en los siguientes versos: en el primer cuarteto, primera línea, Corinto en; segunda línea, vierte en; tercera línea, a un, decrepito indiano. En el segundo cuarteto, primera línea, este hecho; segunda línea, que halla; abierta el; cuarta línea, que el, pobre abierto el. En el primer terceto, primera línea, de oro; segunda línea, no Amor; tercera línea, leña y. En el segundo terceto, primera línea, la aljaba, de un; segunda línea, desmantela un; tercera línea, arrimándole al.

El encabalgamiento está empleado para ligar los tercetos, enfatizando de ese modo el acento burlesco del soneto.

Llevando este soneto a su sintaxis ordinaria diría:

Mientras Corinto, deshecho en lágrimas, vierte  
en vano la sangre de su pecho, Lice, vende la  
mitad del lecho por cient escudos a un indiano  
decrepito; ¿Quién pues, se maravilla de este  
hecho, sabiendo que abierta la bolsa halla ya  
paso más llano el pelicano rico que abierto el



pecho el pelicano pobre? Interés, ojos de oro como gato y gato de doblones, no Amor ciego que leña y plumas gasta, cient arpones le flechó de la aljaba de un talego. ¿Qué Tremecen no desmantela un trato, al trato arrimándole cient canones?

Hay un paralelo en el segundo cuarteto entre el pelicano rico y el pobre. Nos hace una comparación de ambos al escoger el pensamiento que más a lo vivo nos pinta el interés:

¿Quién, pues, se maravilla de este hecho,  
sabiendo que halla ya paso más llano,  
la bolsa abierta el rico pelicano,  
que el pelicano pobre abierto el pecho?

Recorre al símil en el primer terceto y nos establece una comparación de lo que es el interés, comparándolo con el gato:

Interés, ojos de oro como gato,  
y gato de doblones, no Amor ciego,  
que leña y plumas gasta, cient arpones...

Aquí cabe citar la explicación que nos ofrece Salcedo Coronel comentando este pasaje:

No sé como se pueda explicar la travesura jocosa desta sentencia, que iguale al sentir del Poeta. Los ojos del gato son del color del oro, de la piel curada deste animal se haze un genero de talegos en que se fuarda el dinero: y porque conserva la forma del mismo animal, dezimos gato de doblones, o plata, conforme la moneda que guardamos en él. También el que tiene malas manos dezimos que es gato. Aludiendo pues a todo esto dize Don Luis, que el interés tiene ojos de oro como gato, esto es, que no se satisfaze menos que con ver el premio, y que es gato de doblones, o porque los quita, o porque codicioso los retiene.<sup>68</sup>

---

68. Eunice Joiner Gates, The Metaphors of Luis de Gongora, (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1933), p. 104, citando a García de Salcedo Coronel, Obras de Góngora comentadas, 3 vols., (Madrid: 1633-1648).

Comete la figura de pensamiento hipérbole, al exagerar la verdad. Nuestro joven está afligido y el poeta nos dice en su primer verso: en lágrimas deshecho.

En el primer terceto acude a la prosopopeya y nos dice: Amor ciego.

La perífrasis es algo natural en Góngora. Para explicarnos el interés, nos lleva desde la leyenda de la Edad Media sobre el pelícano, a la mitología, con la mención de Cupido, sus arcos y sus flechas, y por último termina con la alusión histórica de la fortaleza de Tremecén.

La metáfora es el instrumento que mejor utilizaba el poeta. En su mano era como macilla fácil de amoldar, para lograr las formas más extravagantes a su poesía. Aquí la maneja a su antojo y la introduce, al principio, con Corinto y Lice, dos figuras mitológicas para representar al hombre pobre, enamorado y desdenado y la otra alusión a una mujer interesada, que se va con un viejo por dinero. En el segundo cuarteto nos admira la metáfora que emplea, al referirse al juego de palabras, pelicano rico y pelicano pobre. El primero alude al rico dadivoso, cuyo pelo es cano (pelicano), en el segundo caso, es el joven apasionado y pobre, y aquí este verso:

...que el pelicano pobre abierto el pecho?

Recorre al pelícano, símbolo de la Iglesia. Esta famosa leyenda nos dice que el pelicano alimenta a sus hijos con su propia sangre al herir la hembra a sus hijos desangrándolos, el pelicano padre a su vez se abre el pecho y con su sangre revive a sus hijos, sal-

vándolos así. Por tanto, el pelícano, llegó a ser símbolo del propio sacrificio, de la redención cristiana y de la doctrina eucarística. Aquí es la representación metafórica del pobre hombre enamorado, que la une con el primer cuarteto, completándose ambos cuartetos en significado. Nuestro joven ha vertido sus lágrimas, que son lágrimas de su pecho, como el pelícano, en vano; no así en la verdadera historia, que era por sus hijos.

El epíteto nos caracteriza con fuerte energía al indiano y así nos dice: decrépito indiano, haciendo énfasis en los años.

El asunto de este soneto es completamente distinto a los anteriores que hemos estudiado. En este admiramos el tono burlesco donde sobresale el carácter realista. Al recordar el primer cuarteto, lo corroboramos.

El factor o elemento principal que predomina en este soneto es el interés. Lo presenta en la historia de un joven que ha sido desdeñado en amores. Introduce el tema de la melancolía, causado por la separación de la amada, la cual lo ha dejado por otro que le ha ofrecido dinero.

La ironía con que refiere la realidad del pobre, y el paso por la vida del rico, es soberbia, y motivo de asunto esencial en el soneto, el cual maneja con gran humor.

Continuaremos ahora realizando un estudio del soneto que aparece marcado con el número 374, escrito en el año 1623. Pertenecce a los últimos del autor y sus versos son:

DE LA BREVEDAD ENGAÑOSA DE LA VIDA

Menos solícito veloz saeta

destinada señal, que mordió aguda;  
 agonal carro por la arena muda  
 no coronó con más silencio meta,

que presurosa corre, que secreta,  
 a su fin nuestra edad. A quien lo duda,  
 fiera que sea de razón desnuda,  
 cada Sol repetido es un cometa.

¿Confíesalo Cartago y tú lo ignoras?  
 Peligro corres, Licio, si porfías  
 en seguir sombras y abrazar engaños.

Mal te perdonarán a tí las horas;  
 las horas que limando están los días,  
 los días que royendo están los años.<sup>69</sup>

Su rima es la siguiente:

ABBA

ABBA

CDE

CDE

Presenta sinalefa en algunos de sus versos, como por ejemplo, en el primer cuarteto, verso segundo: mordió aguda; en el tercer verso: la arena. En el segundo cuarteto, verso segundo: nuestra edad. En el primer terceto, primer verso: Cartago y; lo ignoras; en el tercer verso: y abrazar. En el segundo terceto, verso segundo: limando están; en el tercer verso: royendo están.

El encabalgamiento lo emplea para ligar los cuartetos en forma blanda y suave para dar la impresión de corrido, velocidad.

La aliteración es visible en este soneto. Hace uso de ella en el primer cuarteto, al utilizar la consonante "S" acompañada de la vocal "O" produciendo un sonido onomatopéyico similar al de la flecha que silva al atravesar el aire. El sonido de la caída, el golpe, se logra con "N" y "R". En el segundo cuarteto

---

<sup>69</sup> Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Luis de Góngora y Argote. Obras completas, (Madrid: Aguilar, 1961), p. 525.

vuelve a hacer uso de ella, ahora utiliza la "RR" unida a la vocal "E" para indicarnos la rapidez y logra mayor sonoridad. Los ejemplos en ambos cuartetos son:

Menos solicito veloz saeta,  
destinada señal, que mordio aguda:

agonal carro por la arena muda  
no corono con mas silencio meta,

que presurosa corre, que secreta.

El hiperbaton, característico en toda su labor literaria, también aparece aquí. Volviendo el soneto a su sintaxis normal diría así:

Menos solicito destinada señal, veloz saeta,  
que mordio aguda; agonal carro por la arena  
muda, meta no corono con mas silencio, que  
nuestra edad corre, presurosa que secreta a  
su fin.

A quien lo duda, que sea cada Sol repetido  
un cometa, es de fiera razón desnuda. ¿Lo  
confiesa Cartago, y lo ignoras tú? Licio,  
corres peligro si porfías, en seguir som-  
bras y abrazar engaños. Mal te perdonarán  
a tí las horas; las horas que están limando  
los días, los días que están royendo los a-  
ños.

Vemos que en estos versos del primer terceto, ocurre la figura de pensamiento paradoja:

... en seguir sombras y abrazar engaños.

Nuestra primera impresión es que son dos juicios contrarios o absurdos, cuando en realidad nos está diciendo que lo que él sigue no es, y lo que abraza tampoco.

Al referirnos a la perífrasis, Góngora comienza desde el primer cuarteto en los juegos agonales. En el segundo cuarteto,

97.  
nos traslada su conocimiento a la geografía universal, refiriéndonos lo del cometa. En esta alusión se nota un marcado pesimismo, ya que compara al sol con el día, explicándonos que cada sol es representación de cada día que pasa, que nace tan agorero de males como un cometa.

En el primer terceto volvemos a presenciar otro rodeo; ahora recurre a la mitología al citar a Cartago y a Licio que no es más que un cultismo del poeta.

Para cerrar el soneto emplea otra perífrasis referente al tiempo, que dice:

Mal te perdonarán a tí las horas;  
las horas que limando están los días,  
los días que royendo están los años.

Nos presenta un cuadro fidelísimo de la acción destructora del tiempo. Los verbos que utiliza son demoledores, refuerzan esa misma postura de los años. Ese proceso de agonía es perfecto, pues en el principio anuncia y en el final resuelve. La gradación que emplea es notable por la perfección.

En el primer cuarteto, si nos detenemos en él, nos damos cuenta que lo emplea a modo de paralelo. Nos relata que la sarta no necesita mucho para llegar a su señal; el carro en los juegos agonales, corona la meta. Ambos llevan ese plano paralelo que luego los compara con lo breve de la vida.

La metáfora la hallamos en el segundo cuarteto, al referirse al sol. Se aleja del término día y lo sustituye por él. Con ese simple cambio la oración completa tiene sentido metafórico. Cometa es símbolo de desastre, de calamidad. Lo utiliza para no

decir que el día es agorero.

La frase veloz saeta la consideramos como un epíteto, donde veloz determina la acción de la saeta caracterizándola.

La prosopopeya la aplica a la palabra razón al referirnos que es fiera, cualidad de los seres irracionales, pero que con esto se la atribuye a la razón, indicándonos que es fuerte. El verbo solicitar lleva un sentido prosopopéyico, al igual que mordió. Este último implica un poder evocativo, nos prepara para el carro agonal.

Este soneto pertenece a los últimos que él escribió. Nos relata lo que es la vida, teniendo en cuenta la brevedad.

El asunto, por consiguiente es un relato hecho por el poeta, sobre lo fugaz de nuestra vida, y lo rápido que va a su fin, la muerte. Lo veloz en ella lo compara con la saeta, que silenciosa y rápida pasa. El carro en los juegos agonales coronando la meta, también le sirve de asunto a este soneto comparándola por lo silenciosa.

Lo mitológico contribuye a la formación del tema.

El tema es como una meditación. Se nota un sentido amargo como de premonición a la cercanía de su muerte. Su pensamiento debió ser lugubre y su alma presa de un cansancio natural que produce la decepción y la desilusión.

Refleja la tristeza de la época y de la suya propia, ya que mueren muchos de sus mejores amigos, como D. Rodrigo Calderón, el conde de Villamediana y el conde de Lemus.

El décimotercer soneto que vamos a estudiar pertenece al

grupo de sonetos escritos en el año 1623, clasificado con el número 377 de sus obras, cuyo título y verso dicen:

DILATANDOSE UNA PENSION QUE PRETENDIA

Camina mi pensión con pie de plomo,  
el mío, como dicen, en la huesa;  
a ojos yo cerrados, tenue o gruesa,  
por dar más luz al mediodía la tomo.

Merced de la tijera a punta o lomo  
nos conhorta aún de murtas una mesa;  
ollal la mejor voz es portuguesa,  
y la mejor ciudad de Francia, Como.

No más, no, borceguí ni chimenea;  
basten los años, que ni aun breve raja  
de encina la perfuma o de aceituno.

¡Oh cuanto tarda lo que se desea!  
Llegue; que no es pequeña la ventaja  
del comer tarde al acostarse ayuno.<sup>70</sup>

La rima que se observa es la siguiente:

ABBA

ABBA

CDE

CDE

La sinalefa aparece en estos versos: En el primer cuarteto, tercer verso: a ojos. En el segundo cuarteto tenemos: en el primer verso: tijera a; punta o; en el segundo verso: conhorta a-ún; en el primer terceto, segundo verso: ni aún. En el segundo terceto, segundo verso: no es; en el tercer verso: tarde al.

La aliteración se observa en el primer cuarteto. El uso combinado de la vocal "I" con las consonantes "M" y "N" producen un sonido lento y acompasado que marcan y refuerzan la idea que sobre su pensión tiene el poeta. Representa la lentitud, así el verso se desarrolla con un ritmo cadencioso y suave:



Camina mi pensión con pie de plomo, ...

Recorre al hiperbaton, pero éste es uno de los pocos sonetos en que lo utiliza en menos grado. En su sintaxis normal diría:

Mi pensión camina con pie de plomo, el mío,  
como dicen, en la huesa; yo la tomo a ojos  
cerrados, tenue o gruesa, por dar mas luz al  
mediodía.

Merced a punta o lomo de la tijera aún nos  
conhorta una mesa de murtas; ollal es la me-  
jor voz portuguesa, y Como, la mejor ciudad  
de Francia.

No más, no, borceguí ni chimenea; basten los  
años, que no perfuma ni aún raja breve de en-  
cina o de aceituno.

¡Oh cuanto tarda lo que se desea! Llegue:  
que la ventaja del comer tarde al acostarse  
ayuno no es pequena.

Recorre a la antítesis al final del soneto:

... del comer tarde al acostarse ayuno.

Así su resolución final queda enfatizada y resuelve con esos juicios, su profunda preocupación por la pensión. La antítesis es presentada en forma de verso bímembre, a modo de martillo que siempre prefiere el poeta, más si lo utiliza al final del soneto.

La prosopopeya la identificamos en el primer cuarteto en su verso de inicio:

Camina mi pensión con pie de plomo, ...

El verbo nos demuestra la demora con que viene su pensión, por ese motivo recorre a caminar, aunque no se le pueda atribuir esa acción a una pensión. Con esta prosopopeya potencializa el pensamiento y base del soneto.

Con las metaforas que emplea, nos aleja del punto real. Desde el comienzo desea comunicarnos que su pensión viene lentamente. La tardanza es lo que la caracteriza y emplea pie de plomo para reafirmar ese sentido.

En la misma estrofa en sus líneas tercera y cuarta refiere:

... a ojos yo cerrado, tenue o gruesa,  
por dar mas luz al mediodía la tomo.

El giro de la acción es todo metafórico, al hacer uso de los adjetivos, tenue o gruesa, nos quiere decir mucho dinero o poco, ya sea su pensión remunerable o no, el la acepta, por dar más luz al mediodía. Vuelve a decirnos que su situación no es buena, que está pasando estrechez y que esa pensión será luz en su vida, que le ayudará. En el segundo cuarteto, al utilizar esos versos algo confusos, desea expresar que su situación es tal que lo conforta, aún una mesa rodeada de murtas, o sea, de un grupo de personas que está formado por castillejos, yeso, etc., que había en Granada. Por lo tanto la mención de murtas la emplea como metáfora indicando que su necesidad es tal que acepta cualquier mesa. En el primer terceto, el peso de los años y la situación precaria por la que está pasando le molesta y se queja que a su chimenea no hay nada que echarle. Vemos de nuevo repetido el mismo anhelo por la pensión.

El paralelo lo emplea en el segundo cuarteto, para demostrar su buen humor al decir:

... ollal es la mejor voz portuguesa,  
y Como, la mejor ciudad de Francia.

Parece que nos quiere hacer ver con sutileza, que al igual que estas dos cosas que acaba de decir son una sarta de mentiras, lo dicho anteriormente es igual. A él no lo confortaría nunca una mesa de murtas puesto que sabemos que una de sus preocupaciones principales era el linaje, el rango y la posición, destacarse de los demás, al extremo que cuando más mal estaba, su preocupación era que no tenía caballos para su coche. Prefirió quedarse en la Corte, rodeado de vanidad, a vivir de otra manera. La ostentación y la vida cortesana absorbían su vida. ¿Cómo es posible que ahora mantuviera esa actitud tan distinta a las anteriormente sostenidas?

La imaginación de Góngora permaneció fuerte a través de toda su vida y la frescura y espontaneidad de sus últimos años literarios se corrobora en sus sonetos de esa época.

Este que estamos analizando es autobiográfico. Sus angustias económicas, las cuales apreciamos en muchas de sus cartas, representantes de su terrible época senil, se reproducen en algunos de sus sonetos, como éste por ejemplo.

El tema básico de este soneto lo encontramos en la propia vida del autor. Lo material forma parte esencial del mismo. Figuran como elementos también la ansiedad, la necesidad, la edad y el tiempo, todos ellos unidos refuerzan el tema de esta composición.

A continuación pasamos a estudiar nuestro décimocuarto soneto, que reza así:

A DOÑA BRIANDA DE LA CERDA

Al Sol peinaba Clori sus cabellos

con peine de marfil, con mano bella;  
mas no se parecía el peine en ella  
como se obscurecía el Sol en ellos.

Cogió sus lazos de oro, y al cogellos,  
segunda mayor luz descubrió aquella  
delante quien el Sol es una estrella,  
y esfera España de sus rayos bellos.

Divinos ojos, que en su dulce Oriente  
dan luz al mundo, quitan luz al cielo,  
y espera idolatrallos Occidente.

Esto Amor solicita con su vuelo,  
que en tanto mar será un arpoñ luciente,  
De la Cerda inmortal mortal anzuelo.<sup>71</sup>

Este soneto fue escrito en el año 1607, y en la clasificación de sus obras aparece con el número 292. Está dedicado a doña Brianda de la Cerda. El nombre poético de Clori que aparece con frecuencia en sus obras, algunos autores afirman que es doña Catalina de la Cerda, de la cual estaba Góngora enamorado, pero esto no se ha podido comprobar.

Presenta el esquema de la rima en la siguiente forma:

ABBA

ABBA

CDC

DCD

Presenta la sinalefa en algunos de sus versos. Así tenemos en el primer cuarteto, verso tercero: parecía el; peine en; en el cuarto verso: se obscurecía el. En el segundo cuarteto, primer verso: de oro; y al; segundo verso: descubrió aquella; tercer verso: una estrella; cuarto verso: y esfera España. En el primer terceto, verso primero: que en; dulce Oriente; en el verso tercero: y espera idolatrallos. En el segundo terceto, verso primero: Esto Amor; en el segundo verso: que en; será un; en el tercer verso: Cerda in-

mortal.

El hiperbaton es utilizado para reforzar la belleza del soneto, que en su forma regular sería:

Clori peinaba sus cabellos con mano bella, con  
peine de marfil al Sol; mas el peine no se pa-  
recía en ella como el Sol se obscurecía en e-  
llos.

Cogió sus lazos de oro, y al cogellos descu-  
brió aquella segunda luz mayor, delante quien  
el Sol es una estrella y España, esfera de sus  
rayos bellos.

Divinos ojos, que dan luz al mundo en su dulce  
Oriente, quitan luz al cielo, y espera idola-  
trallos Occidente.

Esto solicita Amor con su vuelo, que será un  
arpon luciente en tanto mar, mortal anzuelo  
de la Cerda inmortal.

Utiliza un símil en el primer cuarteto como podemos apre-  
ciar en estos versos:

...mas no se parecía el peine en ella  
como se obscurecía el Sol en ellos.

Lo apreciamos al referir el poeta que Clori se peinaba al  
Sol con bella mano, pero éste se obscurecía al ser comparado con  
los hermosos cabellos de ella.

En el primer terceto emplea la antítesis, refiriéndose a  
los ojos de ella, que son tan bellos que iluminan al mundo, robán-  
dole o quitándole la luz al cielo:

... dan luz al mundo, quitan luz al cielo,...

Como ejemplo de hiperbole tenemos, en el primer terceto,  
la frase, divinos ojos, utilizando el adjetivo en una forma exage-  
rada.

Se presenta la metáfora en el segundo cuarteto al hablar del cabello de ella, que lo nombra lazos de oro. Luego en el primer terceto, al referirse a su edad temprana le llama su dulce Oriente. Utiliza la palabra Occidente para decirnos que será idolatrada por todos.

Tenemos metáfora en el último terceto en las siguientes palabras: mar, arpon luciente, y cerda. Ella en el mundo solicita amor. Es representada como inmortal, y el arpon luciente implica el conjunto de sus dotes ya antes mencionadas, las que servirán de anzuelo para el amor.

Podemos apreciar aquí una perífrasis también, pues mediante esta explicación que nos ofrece en este terceto nos lleva al apellido de ella.

El soneto está dedicado a una mujer de gran belleza, por lo tanto el tema principal lo constituye ella. Sus cabellos, su esplendor y luz son los elementos que componen el soneto. La luz es motivo de colorido, de brillantez con la que se logra una mayor solidez constructiva, a pesar de los pleonasmos utilizados en la comparación en el último terceto.

La naturaleza es otro elemento que forma parte en el argumento al citar, el mar, el sol, la tierra y las estrellas.

El último y décimoquinto soneto que vamos a estudiar fue escrito en el año 1620 y lleva el número 94 en su clasificación. Sus versos son estos:

Ayer naciste, y morirás mañana.  
 Para tan breve ser, quién te dió vida?  
 Para vivir tan poco estas lucida,

y para no ser nada estás lozana?

Si te engañó tu hermosura vana,  
bien presto la verás desvanecida,  
porque en tu hermosura está escondida  
la ocasión de morir muerte temprana.

Cuando te corte la robusta mano,  
ley de la agricultura permitida,  
grosero aliento acabará tu suerte,

no salgas, que te aguarda algún tirano;  
dilata tu nacer para tu vida,  
que anticipas tu ser para tu muerte.<sup>72</sup>

Este soneto presenta la siguiente rima:

ABBA

ABBA

CBD

CBD

La sinalefa la hallamos en el primer cuarteto, verso primero en: naciste y; tercer verso en: poco estás; en el cuarto verso: nada estás. En el segundo cuarteto, primer verso en: te engañó; tu hermosura; en el tercer verso en: porque en; tu hermosura está escondida; en el cuarto verso en: la ocasión. En el primer terceto, tercer verso: grosero aliento acabará. En el segundo terceto, primer verso, hay sinalefa en: te aguarda; en el tercer verso: que anticipas.

Hay hiperbaton al alterar en la oración el orden que ocupan las palabras, siendo su sintaxis normal la siguiente:

Ayer naciste y morirás mañana. ¿Quién te dio vida, para ser tan breve? ¿Estás lucida para vivir tan poco y estás lozana para no ser nada? Si tu hermosura vana te engañó, la verás desvanecida bien presto, porque la ocasión de morir muerte temprana está escondida en tu hermosura.

Cuando la robusta mano te corte, ley de la agricultura permitida, grosero aliento acabará tu suerte, no salgas, que te aguarda algún tirano;

para tu vida dilata tu nacer, que anticipas tu ser para tu muerte.

La antítesis se presenta en el principio del soneto en este verso:

Ayer naciste, y morirás mañana.

Con esta simple oposición de juicios nos presenta el tema principal, que es la brevedad de la vida.

Ocorre la prosopopeya. Le atribuye al aliento una cualidad que es propia de los seres humanos y no de las cosas abstractas. Esto lo comprobamos al finalizar el primer terceto:

... grosero acabará tu suerte,...

Como vemos el epíteto grosero está utilizado para determinar a aliento.

En este mismo terceto recurre a la perífrasis para expresar que la flor al ser cortada por la mano del hombre, éste lo hace haciendo uso de la ciencia, en este caso la agricultura.

La metáfora la encontramos en grosero aliento identificando la rapidez, la manera brusca con que termina la vida.

La imagen que nos presenta es la de la flor en relación con su brevedad. La contemplación de la vida viene a nuestra mente por la semejanza entre nuestra vida y la de la flor.

El tema es la comparación, como ya dijimos, de la brevedad de la vida de la rosa con la humana el cual es muy común en los poetas de los siglos XVI y XVII.

Para el argumento de este soneto utiliza varios elementos, como, la brevedad, la naturaleza, la vanidad, el razonamiento, el



vigor y la musicalidad.

Este soneto es muy apto a los sentidos. Se destaca por su coherencia razonadora y por su íntima musicalidad.

La estructura estilística es de notar en el desarrollo de sus versos, así como el acertado razonamiento.

## CONCLUSIONES

Se ha dicho que en Góngora hay dos etapas, la popular y la culta, que en esta última es el poeta oscuro, incomprensible, repudiado por los críticos, que sus obras, las Soledades y el Polifemo, son difíciles de leer, que están recargadas de metáforas, de hiperbaton y de perífrasis.

De acuerdo con todo lo antes referido, nosotros nos preguntamos: ¿Y los sonetos? Comparemos cualquier pasaje de las Soledades con uno de los sonetos aquí estudiados. ¿No parecen iguales? Se podría decir, casi con certeza, que es el mismo artista, nada ha pasado por él que haya afectado su estilo. Llegamos a la conclusión que lo que le ha pasado es que se ha perfeccionado, se ha depurado, ha desarrollado su forma, llegando a lo perfecto.

Sus metáforas llenas de color y sentido nos llevan a admirar al artista y nos identificamos con él, comprendiéndolo en ese afán que él sentía porque su obra llegase a ocupar un alto puesto en el mundo literario.

Góngora, espíritu culto e indomable, logró su objetivo, y hoy el mundo metafórico del cordobés llega a nosotros, haciéndonos pensar, obligándonos a leer repetidamente sus poéticas líneas para tratar de interpretar el mensaje que quizás lleven.

Nuestro poeta siempre trató de apartarse de lo vulgar y común, rodeándolo de cierta belleza, disfrazando la realidad con una hermosa metáfora, llevándonos de un mundo a otro mediante una alusión precisa.

No conoció la plenitud de la gloria literaria. Hoy su revaloración se hace cada vez más importante, siendo su estilo más admirado aún. Un ejemplo que habla por sí mismo es el caso de Lorca, quien demuestra la enorme influencia que tuvo nuestro autor en él.

Góngora ha sido un poeta de contrastes. Nos ha reflejado en su poesía lo mezquino de la sociedad, la ambición, la injusticia que existía en aquella época donde la pobreza, la ruina económica y la corrupción contrastaba con una gran época intelectual y sueños de grandeza. Recordemos que en el 1609 nos dice estos versos:

¡Malhaya el que en señores idolatra  
y en Madrid desperdicia sus dineros  
si ha de hacer al salir una mohatra!

A don Luis no sólo se le debe de apreciar desde el punto de vista poético, sino también desde el humano ya que atravesó épocas muy difíciles en su vida, no solamente desde el punto de vista sentimental sino también por lo económico.

El gran secreto de su obra radica en el poder para crear un mundo aparte. No nos destruye la realidad, la reemplaza por algo que la represente, pero transformada por la palabra.

En sus sonetos se descubre con facilidad el gusto por las construcciones retóricas, que se manifiesta en la hipérbole y en

el conceptismo de algunos de sus versos, al citar por ejemplo al Betis, al Dauro, al Oriente, en sentido personificado y como elemento retórico a su vez.

Los elementos estilísticos se notan en todas sus composiciones, baste citar el estudio que hicimos en Al tramontar del Sol la ninfa mía, donde se comprueba el sentido del color en toques tan suaves.

La finura, las repeticiones, las enumeraciones y las gradaciones terminadas a veces en binombres o trimembres, dejan una impresión de sorpresa y suspenso.

El sentido del movimiento es evidente en estos sonetos que hemos presentado. Con ello logra el propósito deseado, ya sea de lentitud o de rapidez.

Las anotaciones mitológicas concurren a dar expresiones melancólicas, interiores y misteriosas que demuestran un sentido de la ligereza.

La simetría de sus composiciones es sorprendente, hace recordar los sistemas retóricos petrarquistas.

Con todos estos recursos consigue darnos un maravilloso mundo poético en lo que todo, como bien dice Dámaso Alonso, es un constante halago de los sentidos.

Después de realizado este estudio del gran poeta de la Edad de Oro y su obra, nos damos cuenta de que para comprender perfectamente la misma es necesario analizarla completa y detalladamente.

La labor poética de Góngora goza en nuestros días de gran

popularidad y tan solo su nombre es motivo de discusión y debate. Es tema de interés en conferencias y universidades y también podemos decir sin duda alguna que es uno de los poetas más importantes de la Edad de Oro.

## BIBLIOGRAFIA

- Alonso, Damaso. Cuatro poetas españoles. Madrid: Editorial Gredos, 1960.
- \_\_\_\_\_. "Ensayos sobre la poesía española". Buenos Aires: Revista de Occidente, 1946.
- \_\_\_\_\_. Estudios y ensayos gongorinos. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1955.
- \_\_\_\_\_. Góngora y el Polifemo. Cuarta Edición. Madrid: Editorial Gredos, 1961.
- \_\_\_\_\_. "La lengua poética de Góngora". Tercera Edición. Madrid: Revista de Filología Española, 1961.
- \_\_\_\_\_. Las Soledades. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.
- Anderson Imbert, Enrique. Spanish American Literature. Detroit: Wayne State University Press, 1963.
- Artigas, Miguel. Don Luis de Góngora y Argote. Primera Edición. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1925. [Nótese que aunque aquí aparece la frase "Revista de Archivos", esto no quiere decir que esta publicación haya aparecido en una revista, sino que fue publicada en la tipografía de la misma]
- Bell, Audrey F. G. Castilian Literature. Oxford: Clarendon Press, 1938.
- Cascales, Francisco. Cartas Filológicas. Clásicos Castellanos, Edición, Introducción y Notas de Justo García Soriano, Tomo I. Madrid: Ediciones de La Lectura, 1930.
- Cohen, J. M. The Penguin Book of Spanish Verse. Baltimore: Penguin Books, 1956.
- Churton, Edward. Góngora. Vols. I and II. London: John Murray,

1862.

- Díaz Plaja, Guillermo. Historia de la Literatura Española. Séptima Edición. Buenos Aires: Editorial Giordina, S.R.L., 1963.
- Diego, Gerardo. "Nuevo Escorzo de Góngora." Santander: Publicaciones de la Universidad Menéndez Pelayo, 1961.
- Díez Echarri, Emiliano, y José María Irujo Franquesa, Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana. Madrid: Aguilar, 1960.
- Enciclopedia Universal Ilustrada. Tomo XXVI. Madrid: Espasa Calpe, 1969.
- Entrambasaguas, Joaquín de. Góngora en Madrid. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1961.
- \_\_\_\_\_. "Los enanos de Góngora". Número especial. Revista Quincenal. Madrid: La Estafeta Literaria, 10. de julio de 1961.
- Fratoni, Orestes. Ensayo para una historia del soneto en Góngora. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editorial Coni, 1948.
- Fucilla, Joseph G. "Estudios sobre el petrarquismo en España". Madrid: Revista de Filología Española, 1960.
- García López, J. Historia de la Literatura Española. Sexta Edición. Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1961.
- García Lorca, Federico. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1955.
- Gates, Eunice Joiner. The Metaphors of Luis Gongora. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1933.
- Gómez de la Serna, Ramón. Quevedo. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1962.
- Góngora, Luis de. Antología. Prólogo de Antonio Marichalar. Sexta Edición. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1960.
- González Palencia, Angel. La España del Siglo de Oro. New York: Oxford University Press, 1939.
- Igual Ubeda, Antonio, y Juan Subías Galter. Historia de la cultura española, el Siglo de Oro. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1951.
- Kane, K. Elisha. Gongorism and the Golden Age. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1928.

- Mejía de Fernández, Abigal. Historia de la literatura castellana. Barcelona: Casa Editorial Araluce, 1933.
- Méndez Plancarte, Alfonso. Cuestiúnculas Congorinas. Edición I. Mexico: Ediciones de Andrea, 1955.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. Crítica literaria. Santander: Aldus, S.A., 1942.
- Menéndez Pidal, Ramón. España y su historia. Madrid: Ediciones Minotauro, 1957.
- Merimee, Ernest. A History of Spanish Literature. New York: Henry Holt and Company, 1950.
- Millé y Giménez, Juan e Isabel. Luis de Góngora. Obras completas. Quinta Edición. Madrid: Aguilar, 1961.
- Miranda Podadera, Luis. Análisis gramatical. Vigésima Novena Edición. Madrid: Editorial Hernando, S.A., 1959.
- \_\_\_\_\_. Práctica de análisis gramatical. Décimocuarta Edición. Madrid: Editorial Hernando, S.A., 1959.
- Montes de Oca, Francisco. Ocho siglos de poesía en la lengua española. Mexico: Editorial Porrúa, S.A., 1961.
- Navarro, Tomás. Arte del verso. México: Compañía General de Ediciones, S.A., 1959.
- \_\_\_\_\_. Métrica española. New York: Syracuse University Press, 1956.
- Orozco Díaz, Emilio. Góngora. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1953.
- Palaoín Iglesias, Gregorio B. Historia de la literatura española. Mexico: Imprenta Aldina, 1949.
- Pérez Rioja, José Antonio. Gramática de la lengua española. Quinta Edición. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1964.
- Pfandl, Ludwig. Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1952.
- Resnick, Seymour, and Jeanne Pasmantier. Highlights of Spanish Literature. New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1963.
- Reyes, Alfonso. Capítulos de literatura española. Primera Edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.



- 116.
- Río, Angel del. Antología general de la literatura española. Tomo I. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.
- Bocamora, Pedro. "Góngora o la realidad transfigurada". Número especial. Revista Quincenal. Madrid: La Estafeta Literaria, 10. de julio de 1961.
- Ruano, P. Jesús María. Literatura preceptiva. Cuarta Edición. Bogotá: Imprenta del C. de Jesús, 1933.
- Ruiz Peña, Juan. Antología literaria. lengua española. Madrid: Editorial Gredos, 1959.
- Salinas, Pedro. Ensayos de literatura hispánica. Edición y Prólogo de Juan Marichal. Madrid: Aguilar, 1958.
- Sánchez, Luis Alberto. Historia de la literatura americana. Segunda Edición. Santiago de Chile: Ediciones Arcilla, 1940.
- Tyler Northup, George. Introduction to Spanish Literature. Chicago: University of Chicago Press, 1930.
- Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura Española. Tomo II. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1952
- Vossler, Carlos. "Lope de Vega y su tiempo". Madrid: Revista de Occidente, 1940.

APPROVAL SHEET

The thesis submitted by Lilia M. Fernández has been read and approved by two members of the Department of Spanish.

The final copies have been examined by the director of the thesis and the signature which appears below verifies the fact that any necessary changes have been incorporated, and that thesis is now given final approval with reference to content, form, and mechanical accuracy.

The thesis is therefore accepted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts.

June 2, 1966  
Date

James Graham-Lujan  
Signature of Adviser